

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

SERIA
ARTĂ PLASTICĂ

TOMUL 19

1

1972

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: MIRCEA POPESCU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România.
Redactor responsabil adjunct: PAUL PETRESCU. *Membri:* RADU BOGDAN, Prof. MARCEL BREAZU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, THEODOR ENESCU, ION FRUNZETTI, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, DAN HĂULICĂ, membru corespondent al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, Acad. ION JALEA, EMIL LĂZĂRESCU, REMUS NICULESCU, AMELIA PAVEL, SORIN ULEA, Prof. VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, TEODORA VOINESCU. *Secretar științific de redacție:* RĂZVAN THEODORESCU. *Secretar de redacție:* YVONNE OARDĂ.

La revue *STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI*, seria *ARTĂ PLASTICĂ*, paraît 2 fois par an. Toute commande à l'étranger sera adressée à Întreprinderea **ROMPRESFILATELIA**, boîte postale 2001—telex 011631 — Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Prețul unui abonament este de 80 de lei pe an. În țară abonamentele se fac la Oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se mai pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI, București, str. Gutenberg 3 bis, sectorul VI.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei pe adresa: Calea Victoriei, 196, București.

APARE DE 2 ORI PE AN

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tomul 19

1972

Nr. 1

S U M A R

STUDII

	Pag.
RĂZVAN THEODORESCU, Artă și societate în Țara Românească a veacului al XIV-lea.	3
SORIN ULEA, Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești (II)	37
CONSTANTIN JOJA, Despre arhitectura civilă a Țirgoviștei în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea.	55
VIORICA ANDREESCU, Pictorul Samuel Mützner în Japonia și America ..	67
ANDREI PLEȘU, Considerații asupra raportului dintre imagine și formă în artele plastice	83

M A T E R I A L E

MARIA CONSTANTIN, Costumul popular femeiesc în stampele pictorului Carol Popp de Szathmáry	93
---	----

N O T E

VASILE BORONEANȚ, Noi date despre cele mai vechi manifestări de artă plastică pe teritoriul României	109
VASILE DRĂGUT, Date noi cu privire la picturile murale medievale din Transilvania.	116
IOANA CRISTACHE PANAIT, Contribuții la cunoașterea picturii bănațene din bisericile de lemn de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea	122
PETRE OPREA, Cu privire la Wladimir Constantin Hegel	128
PAULA CONSTANTINESCU, Eugeniu Voinescu. Notă biografică	131

D E S P R E A N S A M B L U L D E L A Ț I R G U - J I U

ION POGORILOVSCI, Treizeci de « clepsidre suprapuse »	134
MICU MARCU, În legătură cu o greșită ipoteză	139

D O C U M E N T E

ÁRVAY ÁRPÁD, Cîteva scrieri inedite ale lui Carol Popp de Szathmáry.	141
ELIZA-MARIA BARNOSCHI, Însemnări memorialistice și cîteva scrisori de tinerete ale lui Ștefan Popescu	146
Notițe bibliografice și cronici de expoziții	155
Repertoriu de expoziții (alcătuit de Irina Fortunescu)	161



ARTĂ ȘI SOCIETATE ÎN ȚARA ROMÂNEASCĂ A VEACULUI AL XIV-LEA*

de RĂZVAN THEODORESCU

Ceața în care sînt încă învăluite începuturile evului nostru mediu, indiferent de unghiurile din care acestea sînt scrutate, puținătatea și lipsa de claritate a acelor mărturii fără de care o încercare de evocare a genezei civilizației românești este cu neputință, în sfîrșit, o anume prejudecată — astăzi tot mai des depășită — privind valoarea primelor manifestări de cultură întîlnite la stînga Dunării în cele dintîi veacuri ale acestui mileniu au ajutat nu puțin la menținerea a tot ceea ce știm despre cele mai vechi monumente de artă medievală de la noi într-un capitol abia schițat și, pînă nu de mult, prea puțin grăitor, acela al unor debuturi incerte asupra cărora istoricului de artă îi era dat să zăbovească puținul răgaz în care — de pe ruinele unor lăcașuri și cetăți sau de lîngă prea rarele ziduri înălțate în evul «începuturilor de țară» și ajunse pînă la noi mai puțin atinse de trecerea vremii — avea timpul de a măsura drumul străbătut de la singuraticile și modestele dovezi ale unui efort estetic medieval de început, la culmile creației artistice din evul mediu românesc în cel de-al XV-lea și în cel de-al XVI-lea veac.

Aplecîndu-ne stăruitor, de mai mulți ani, asupra originilor culturii și, implicit, ale artei noastre vechi, încercînd a desluși într-o cale de cîteva ori seculară — străbătută de experiența primilor meșteri medievali, zidari, zugravi sau făurari prezenți la Dunărea de Jos — punctele de răscruce și de hotar, ecourile unor arii de civilizație învecinate, ca și progresele sensibilității românești în cîmpul artei, ne-am oprit mai mult asupra semnificației și rolului pe care le păstrează în istoria noastră secolul ce-l socotim cu îndreptățire a fi fost acela al efectivei afirmări a românilor în istoria acestor părți ale Europei prin creații statale și fapte de arme, prin statornicirea unor norme limpezi de viață spirituală și de organizare socială, prin monumente menite a glăsuși contemporanilor și urmașilor despre cîștigurile și despre evoluțiile unei întregi societăți, în primul rînd ale acelor grupuri aflate în fruntea unei ierarhii acum tot mai cristalizate, tot mai rigide, ca pretutindeni în veacul de mijloc, în Apus și în Răsărit deopotrivă. Dacă pentru ilustrarea chipului în care ni se pare că se poate întrevedea mai bine decît pînă acum oglindirea directă, neașteptat de clară, a unor împrejurări sociale și politice în faptele de artă ale secolului al XIV-lea am ales pentru paginile ce urmează exemplul Țării Românești, am făcut-o nu numai pentru că sîntem aici în fața primei creații statale propriu-zise din istoria noastră medievală, nu numai pentru că evenimentele și monumentele înregistrate de învățați pentru primul secol al ființării statului muntean sînt mai numeroase, ci și pentru că avem convingerea că acestea din urmă pot reflecta mai mult decît ctitoriile contemporane, dar atît de puține, ale Moldovei vecine sau decît cele ale românilor din Transilvania raportul unei societăți în plină și viguroasă afirmare cu arta sa, ținînd seama nu puțin și de legăturile tradiționale și multiple ale lumii dintre Carpați și Dunăre cu ținuturile bizantine și balcanice, acolo unde

* Articolul de față reprezintă o parte a textului capitolului al VII-lea — *Balcani, Bizanț, Occident în arta ținuturilor carpato-dunărene (secolele XIII—XIV)* — din lucrarea

noastră de doctorat intitulată *Elemente culturale bizantine, balcanice și occidentale la Dunărea de Jos în secolele X—XIV* (manuscris).

tocmai epoca la care ne referim a marcat operele de artă — ca arareori înainte, precis, nuanțat și pregnant — cu semnele timpului ce le văzuse apariția¹.

Pătrunzînd în epoca din urmă a începuturilor evului mediu românesc, cea a secolelor XIII—XIV, vom constata, ca și pe tărîmul vieții bisericești, al preocupărilor literar-teologice sau al cadrului instituțional de la nord de Dunăre, o concentrare, firească de altfel, a manifestărilor de artă în cuprinsul veacului întemeierii statelor românești și, iarăși de loc întîmplătoare, o frecvență a lor în acele teritorii ce deveniseră, la mijlocul și în cea de-a doua jumătate a secolului al XIV-lea, nucleele acestor înjghebări statale: Oltenia și Muntenia de vest, pe de o parte, pe de altă parte Moldova septentrională care, prin poziția ei geografică și prin orientarea ei politică, ținea tot mai mult în acea vreme de un alt spațiu cultural decît acela al Durării de Jos.

Neuîntînd aici știrile despre unele experiențe artistice moldovenești în domeniul arhitecturii religioase a secolului al XIV-lea și nici mărturiile despre un artizanat feudal reprezentat în aceeași epocă la est de Carpați de unele podoabe laice și eclesiastice, neuîntînd de asemenea că documentele papale și relatările unor călători orientali din secolele XIII și XIV ne permit a socoti drept sigură existența, încă neverificată arheologic, a unor lăcașuri de cult în episcopia cumană și a Milcoviei, în Moldova de miază-zi, precum și a unor clădiri mai importante în Vicina dobrogeană, atenția noastră se va îndrepta acum exclusiv spre cele mai însemnate manifestări de artă din părțile oltene și vest-muntene, manifestări care, atît cît le cunoaștem pînă către 1400, au fost singurele însemnate, pentru istoricul artei și pentru cel al culturii, în întregul spațiu dintre Carpați, Prut și Dunăre în cea de-a doua și ultima parte a evului mediu timpuriu. Se poate remarca însă că, spre deosebire de cea dintîi parte a acestuia, despre care pînă nu de mult, în chip adesea surprinzător, nu exista încă în istoriografia noastră un consens general privitor la înregistrarea mărturiilor unui efort artistic evident de-a lungul secolelor X—XII, urmele de arhitectură, de pictură, de sculptură sau de argintărie din secolele XIII—XIV, din spațiul extracarpatic, au fost în covîrșitoarea lor majoritate cuprinse în chip constant în toate sintezele privind trecutul nostru artistic².

Ținînd, dar, seama de existența unor cercetări ample în această direcție, întreprinse pe temeiul unui aceluiași material investigat — adesea remarcabil din punctul de vedere al morfologiei și al relațiilor stilistice — de către specialiști, dorind, nu mai puțin, a face un pas nou în cunoașterea realităților artistice românești de la începuturile evului mediu prin abordarea lor — într-o măsură cu mult mai mare decît pînă acum — în relațiile lor dialectice cu unii factori ai vieții sociale și politice de la Dunărea de Jos în epoca întemeierii statului feudal, cu unii factori de influență culturală străină de asemenea, vom încerca în cele ce urmează să distingem, în masa unor date deja cunoscute și de multe ori contradictoriu interpretate încă, o nouă cale pentru urmărirea a ceea ce va fi fost evoluția artei — îndeosebi a arhitecturii — dintre Carpați și Dunăre în jurul lui 1300 și pînă către 1400, să propunem o relativ nouă periodizare a acestei evoluții în funcție de unele procese — de cîteva ori amintite — petrecute în sînul civilizației românești a timpului, de unele raporturi concomitente sau, cel mai adesea, succesive, tocmai în zonele de cultură învecinate, cu statele balcanice, cu Bizanțul și cu lumea ungaro-transilvană. Că această modalitate de a studia locul artei statelor românești — în speță al artei oltene și al celei muntene — la începuturile ei, într-un context mai larg, în funcție atît de condițiile interne, cît și de cele externe ale

¹ Nu este poate lipsită de interes semnalarea faptului că, în ultimul timp, preocuparea pentru diverse aspecte ale raportului dintre artă și societate în sud-estul european al secolului al XIV-lea este extrem de actuală așa cum o dovedesc unele cercetări dedicate Bizanțului paleolog (*Art et société à Byzance sous les Paléologues, Actes du Colloque organisé par l'Association internationale des études byzantines à Venise en septembre 1968*, Veneția, 1971, îndeosebi interesant pentru subiectul nostru fiind articolul lui V. J. Djurić, *L'Art des Paléologues et l'État serbe. Rôle de la Cour et de l'Église serbes dans la première moitié du XIV^e siècle*, p. 177—191), ca și unele concluzii în aceeași problemă, privind

Bulgaria tirnoveană (E. Bakalova, *La société et les arts en Bulgarie au XIV^e siècle*, în *XIV^e Congrès international des études byzantines*. Bucarest. 6—12 septembre 1971. *Résumés — Communications*, București, 1971, p. 338 și textul comunicării citit, în cadrul aceluiași congres, la 11 septembre 1971).

² N. Iorga, G. Balș, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922, p. 15—22; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, București, 1959, p. 130—150; 185—211; 285—312; 335—339; 340—397; 454—474; *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968, p. 107—113; 141—197.

vieții acelorași state — cu precizarea unor etape pînă acum nesubliniate în cuprinsul veacului ce a înregistrat primele monumente de artă ale Țării Românești și ale Moldovei — este cea mai firească, nădăjduim a reieși la capătul rîndurilor de față.



Precumpănitor religioasă, ca întreaga artă medievală, creația artistică din veacul al XIII-lea în zona Dunării de Jos va fi trebuit să consune cu realitățile locale, atît cît le cunoaștem, sub dublul aspect al dezvoltării rînduieiilor feudale și al legăturilor politico-ecclesiastice cu sud-estul și cu centrul european. Dacă monumentele catolice apusene dinaintea invaziei mongole, cele din Severinul primilor bani maghiari prezenți aici înainte de 1233, sau cele din dioceza sud-moldovenească a dominicanului Teoderic devenit « episcop al cumanilor » prin 1227—1228, nu ne sînt încă cunoscute (deși pentru amintita cetate olteană avem bănuiala că între fundațiile din actuala grădină publică a orașului cel puțin una, acoperită de ruinele unui edificiu mai recent, s-ar putea lega de o biserică din prima parte a secolului al XIII-lea), dacă despre eventualele cetăți ale teutonilor înainte de 1225 în nordul muntean sau ale feudalilor români, amintiți în 1247 de diploma ioaniților în Oltenia și în Muntenia vestică, nu avem încă vreun indiciu — și ne putem întreba dacă cumva asemenea fortificații de după 1200 nu vor fi fost niște modeste construcții de lemn și de pămînt asemănătoare celor din secolele X—XII sau celor prefeudale —, se poate crede totuși că acele lăcașuri ce vor fi existat, de pildă, pe teritoriul de la sud de Carpați trebuie să fi reflectat, pe de o parte și în chip precumpănitor, legăturile ortodoxiei locale cu lumea balcanică, cu țaratul asenid și cu biserica de la Tîrnovo de care depindeau acei « pseudo episcopi Graecorum ritum » amintiți într-un act papal din noiembrie 1234³, iar pe de alta, relațiile principalilor feudali din aceste regiuni cu Ungaria ultimilor Arpadieni, relații oglindite de altminteri în documente maghiare din cea de-a doua parte a secolului al XIII-lea⁴. Bănuiala este întărită de chiar urmele unor monumente de la miazăzi de Carpați ce se pot data — cu oarecare aproximație, e drept — la sfîrșitul aceluiași secol și la începutul celui următor, monumente care oglindesc tocmai raporturi de felul celor evocate. Semnificativ ni se pare, în acest sens, faptul că într-o vreme de *definitive cristalizări ale feudalității laice* nord-dunărene, atestate de data aceasta precis de izvoare, în cadrul unor formațiuni prestatale și mai apoi în cel al însuși statului Țării Românești — proces ale cărui ultime faze credem a nu greși prea mult plasîndu-le într-a doua jumătate a secolului al XIII-lea și primele trei sau patru decenii ale secolului al XIV-lea (cca. 1250—cca. 1330/1340) —, edificiile, exclusiv religioase, pînă acum știute pe teritoriul Olteniei și al Munteniei sînt, fără excepție, *monumente de cult ale unor reședințe feudale*, capele ale unor curți sau cetăți ridicate de voievozii munteni, de antecesorii lui Basarab I și de către acesta însuși, în două regiuni principale, cu o viață economică și culturală mai intensă, ale noului stat românesc ce apărea la Dunărea de Jos și la Carpații meridionali: Argeș-Muscel și Severin. Că, exceptînd un singur caz, toate urmele de arhitectură ale acestei prime etape — ce oglindea procesul de impunere în rînduieiile politice și în cele culturale locale a acelor « maiores terrae » și « potentes » pe care documentele le amintesc în secolul al XIII-lea și la începutul celui următor — își găsesc apropiate analogii, în chip preponderent, în învecinata Bulgarie a acelorași decenii, lucrul e departe de a fi surprinzător. Rolul patriarhiei tîrnovene — recunoscute ca atare în 1235 — în sud-estul european și, foarte probabil, în chiar viața ortodoxiei românești spre sfîrșitul primei jumătăți a secolului al XIII-lea; colaborarea bulgaro-mongolă din a doua parte a aceluiași veac la Dunărea de Jos, avantajoasă uneori pentru expansiunea Terterizilor; o altă, probabilă, colaborare, aceea româno-

³ E. de Hurmuzaki, *Documente privitoare la istoria Românilor*, I, București, 1887 (= Hurmuzaki-Densușianu, I), nr. 105, p. 132; F. Zimmermann, C. Werner, *Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen*, I, Sibiu, 1892, nr. 69, p. 60—61.

⁴ Menționarea, în ianuarie 1285 și în octombrie 1288,

a unor feudali români ce se împotriviseră oștilor maghiare spre sfîrșitul deceniului al optulea al secolului al XIII-lea, ca acel voievod Lython — un Litovoi ce ar fi putut să fie încă cel din diploma Ioaniților — și ca fratele său, Barbath, este exemplară în acest sens (Hurmuzaki-Densușianu I, nr. 367, p. 457—459; *ibidem*, nr. 389, p. 483—484).

bulgară din jurul lui 1300 în dauna Ungariei ce trecea prin cunoscuta criză dinastică (1301—1308) încheiată cu venirea Angevinilor, ca și relațiile de familie dintre Basarab I și țarii bulgari; în sfârșit, importanța politică a Bulgariei pînă în 1330 cînd, după lupta de la Velbujd, locul ei pe eșichierul politic balcanic este luat de Serbia sînt tot atîția factori care au făcut ca în ultima parte a secolului al XIII-lea și la începutul celui de-al XIV-lea orientarea artistică nord-dunăreană, aidoma celei politice și eclesiastice, să fi fost îndreptată spre Tirnovo, « moda bulgară » să fi fost, pentru un timp, precumpănitoare în gusturile feudalilor locali care-și înălțau acum primele biserici de zid de la Dunărea de Jos apuseană după norme ce pot fi întîlnite în acel timp, în mod deosebit dar nu exclusiv, în sfera de autoritate a țaratului tîrnovean.

Dacă relațiile amintite, întreținute de mediile feudale nord-dunărene în sfera civilizației bulgare din jurul lui 1300, ar fi putut fi — și au fost de cîteva ori — subliniate și pe baza unor monumente mai de mult cercetate, investigațiile arheologice întreprinse foarte recent la Argeș, înlăuntrul bisericii din secolul al XIV-lea cu hramul Sf. Nicolae, dînd la iveală urmele unui mai vechi lăcaș databil în veacul al XIII-lea, cu trăsături ce-l leagă, în chip evident, de monumentele religioase ale celui de-al doilea țarat al Bulgariei ⁵, ne permit să conturăm cu mai multă claritate sensul și conținutul a ceea ce ni se pare a fi prima etapă din evoluția artei dintre Dunăre și Carpați în secolele XIII—XIV. Biserica a unei curți voievodale din plin veac al XIII-lea ⁶ — legată probabil de cîrmuirea lui Seneslau sau a vreunuia dintre urmașii săi (poate Tihomir) în fruntea formațiunii prestatale argeșene și distrusă, după toate aparențele, în legătură cu evenimentele din 1330 cînd Carol Robert de Anjou ocupă reședința lui Basarab —, această construcție ale cărei temelii s-au păstrat sub pavajul naosului bisericii de secol XIV prezintă pe alocuri părți de ziduri lucrate din piatră locală, rînduite într-un plan ținînd de tipul așa numit « în cruce greacă », cu altarul poligonal, în trei laturi la exterior și, pe cît se pare, circular în interior, cu un pronaos ale cărui ziduri laterale prelungesc parcă pe cele ale naosului (fig. 1); atît cît se poate deduce pe temeiul datelor planimetrice, e de crezut că boltirile acestei biserici din secolul al XIII-lea constau dintr-o calotă la altar, bolți semicilindrice în naos la brațele crucii și boltă semicilindrică transversală în pronaos, întregul edificiu fiind încoronat cu o turlă peste încăperea centrală. Cu excepția unor urme de pictură murală, încă inedite, a căror studiere mai atentă ar putea aduce, poate, lumini interesante privind eventualele relații stilistice ale mediului românesc din secolul al XIII-lea cu arta zugravilor balcanici contemporani, nici un alt element artistic nu se adaugă planului acestui monument pentru a putea spune ceva mai mult despre aspectul său interior și exterior. Acest plan însă, atît cît îl cunoaștem, ne pare a fi deosebit de grăitor, indicînd asemănări ce nu vin decît să întărească cele spuse mai sus privitor la orientarea gustului feudalilor laici ce-și cristalizau în acel timp o anumită poziție preeminentă între Carpați și Dunăre și un anume « statut » în raport cu principalele forțe politice din zona balcano-dunăreană într-a doua jumătate a secolului al XIII-lea și la începutul celui de-al XIV-lea. Au fost remarcate deja ⁷ apropierea ce se pot stabili, pe baza planului, între această primă biserică din secolul al XIII-lea de la Argeș — pe care o vom numi Argeș I — și aceea de la Nicopole, datată îndeobște în secolele XIII—XIV ⁸, cea din al cărui tip N. Ghika-Budești socotea, cu mai multe decenii în urmă, că ar descinde marea biserică argeșeană din secolul al XIV-lea ⁹, aceea ce urmează a fi numită Argeș II. Dacă această din urmă aserțiune poate fi mai greu urmărită — edificiul din orașul bulgar dunărean și acela ridicat la poalele Carpaților în timpul primilor Basarabi ținînd fiecare, în cadrul mai larg al monumentelor bizantino-balcanice « în cruce

⁵ N. Constantinescu, *La résidence d'Argeș des voïvodes roumains des XIII^e et XIV^e siècles. Problèmes de chronologie à la lumière des récentes recherches archéologiques*, în *Revue des études sud-est européennes = RESEE*, I, 1970, p. 24—31.

⁶ *Ibidem*, p. 22.

⁷ *Ibidem*, p. 29.

⁸ G. Balș, *Mănăstirea din Nicopoli*, în *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice (= BCMI)*, VII, 1914, p. 148—152; K. Miatev, *Arhitektura v srednevekovna Bălgaria*, Sofia,

1965, p. 185, fig. 207—208.

⁹ N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia. I. Originile și înriuririle străine pînă la Neagoe Basarab*, în *BCMI*, XX, 1927, p. 9; *idem*, *L'ancienne architecture religieuse de la Valachie. Essais de synthèse*, în *BCMI*, XXXV, 1942, p. 16 (unde apropierea dintre cele două monumente se face, ceva mai puțin explicit, prin cuprinderea lor alături în capitolul despre prezența bisericii de plan central cruciform în Țara Românească).

greacă », de un alt grup cu trăsături planimetrice și spațiale bine precizate —, apropierea dintre cel dintâi și biserica din secolul al XIII-lea, recent descoperită, de la Argeș, este logică, dar implică în plus câteva observații de detaliu. Lăcașul cu hramul sf. Petru și Pavel din Nicopole — încadrat de cei mai cunoscuți istorici ai arhitecturii medievale bulgare în categoria « bisericilor pătrate cu cupolă fără puncte libere de sprijin »¹⁰ — amintește, prin configurația naosului (fig. 2), de micile biserici de aspect cubic ale secolelor XI—XII întâlnite în provinciile bulgare și paristriene ale imperiului bizantin (cea de la Boiana și cea de la Dinogetia Garvăn sînt poate cele mai tipice); adăugirea, la bisericile de acest tip, a unui pronaos prevăzut de obicei cu două turle mai mici decît aceea de pe naos constituie, pe cît se pare, contribuția etapei următoare, exemplare în acest sens fiind tocmai biserica din Nicopole, incert și larg datată în secolele XIII—XIV, și aceea cu hramul Maicii Domnului de la Dolna Kamenica (azi în R.S.F.Iugoslavia), înălțată la începutul celui de-al doilea sfert al secolului al XIV-lea în ținuturile cuprinse, pe atunci, în sfera de autoritate a despotatului de Vidin (fig. 3)¹¹.

Mai mare decît edificiul din Nicopole — cel la care s-a referit în chip aproape exclusiv, pentru analogie, descoperitorul bisericii Argeș I —, lăcașul ce se ridică în secolul al XIII-lea pe lîngă reședința voievozilor din Muntenia apuseană se deosebește totuși de tipul bisericilor de la Nicopole și Dolna Kamenica — înscrise de unii specialiști în categoria monumentelor bulgare « pătrate » din pricina formei naosului ce relua înfățișarea cubică a bisericilor anterioare de tipul Boiana-Dinogetia Garvăn — prin aceea că crucea cu brațe egale sau aproape egale ce se va fi putut citi în spațiul și în boltirile interioare ale naosului se putea desluși și la exterior, mai mult de jumătatea răsăriteană a bisericii căpătînd și pe dinafară un aspect cruciform. În acest fel biserica Argeș I se apropie, pe de altă parte, de aceea, aflată tot în Bulgaria, cu hramul sf. Nicolae de la Sapareva Banja (secolele XII—XIII, fig. 4)¹², lipsită de pronaos, lipsă care o înrudește din punctul de vedere al planului și o învecinează cronologic cu lăcașele din secolele XI—XII de la Boiana și Dinogetia Garvăn, de care se deosebea totuși printr-un element care o aseamănă în schimb tocmai cu naosul bisericii Argeș I din secolul al XIII-lea: ne gîndim la proiecția exterioară a « crucii grecești » din interior.

Înrudită, deci, pe de o parte, cu un monument ca acela de la Sapareva Banja — descins din tipul provincial bizantin Boiana-Dinogetia Garvăn —, pe de alta cu edificii de cult ca acelea de la Nicopole și Dolna Kamenica, ctitoria voievodului din secolul al XIII-lea de la Argeș — pînă în prezent cu caracter de unicat în arhitectura noastră medievală — se înscrie hotărît, și de loc întîmplător, pe linia unei evoluții sud-dunărene a planului cruciform (în varianta în care punctele de sprijin din naos lipsesc), evoluție care se consumă, cum am văzut, între secolul al XII-lea și începutul secolului al XIV-lea, în lumea bulgară prin excelență. Împrejurarea că, pentru curtea sa, unul dintre predecesorii lui Basarab « Întemeietorul » a ales drept model monumente ce se ridicau în acea vreme în sfera de autoritate a Tîrnovei și a Vidinului — îndeosebi în părțile apusene ale Bulgariei medievale — se explică limpede în lumina a tot ceea ce am spus pînă acum despre legăturile bisericești și politice pe care le bănuim între lumea bulgară și acelea munteană și olteană în secolul al XIII-lea și la începutul celui următor, mai ales după întemeierea patriarhiei tîrnovene în 1235 — vreme în care la Argeș cîrnuia deja, poate, Seneslau, voievodul amintit în diploma din 1247 — și o dată cu perioada de hegemonie bulgaro-mongolă de la Dunărea de Jos, în jurul lui 1300, în epoca stăpînirii aici a unui Tihomir și mai apoi a lui Basarab însuși.

Că feudalitatea nord-dunăreană, pe cale a-și cristaliza autoritatea în cuprinsul unui stat, a ales la sfîrșitul secolului al XIII-lea și la începutul celui de-al XIV-lea, pentru edificiile de cult ce se înălțau în diferite puncte ale abia apărutei Țări Românești — în cetăți, locuri întărite și reședințe ale unor stăpînitori locali —, structuri arhitectonice curente în țaratul bulgar și caracteristice unor edificii similare de aici — îndeosebi capele și biserici

¹⁰ K. Miatev, *op. cit.*, p. 182—191.

¹¹ *Ibidem*, p. 185—188, fig. 209—212, ctitor fiind despotul Mihail, fiul țarului Mihail Șişman, pe la 1323—1335.

¹² *Ibidem*, p. 189—190, fig. 215 și 217. Remarcăm că

N. Mavrodinov (*Ednakorbnata i krăstovidnata tărkvă po bălgarskit zemi do kraia na XIV v.*, Sofia, 1931, p. 62) restrînge datarea monumentului la a doua jumătate a secolului al XIII-lea.

orășenești¹³ — o dovedesc în chip elocvent urmele monumentelor de plan dreptunghiular de la Severin, din nou de la Argeș și, poate, de la Cetățeni-Muscel.

Frecvența bisericilor de acest plan simplu în lumea balcanică a secolelor XII — XIV, în felurite variante (mononavă, acoperită cu o boltă semicilindrică continuă, cu dublouri, cu dublouri pe pilaștri sau cu cupolă), este remarcabilă, de pe litoralul adriatic¹⁴ pînă în Bulgaria meridională¹⁵, apuseană¹⁶ și nord-centrală¹⁷, sau mai departe, pînă la Mesembria¹⁸ și Constantinopol¹⁹. Între toate monumentele din ținuturile abia citate, analogiile cele mai numeroase pentru urmele celor două biserici descoperite la Turnu-Severin — una în ruinele cetății medievale (azi o parte a grădinii publice), cealaltă în grădina liceului Traian — au fost găsite, pe drept cuvînt, în relativ numeroasele biserici-capele de pe colina Trapezița din Tîrnovo, zonă a capitalei cîrmuitorilor bulgari, situată în fața Țarevețului și unde par a fi

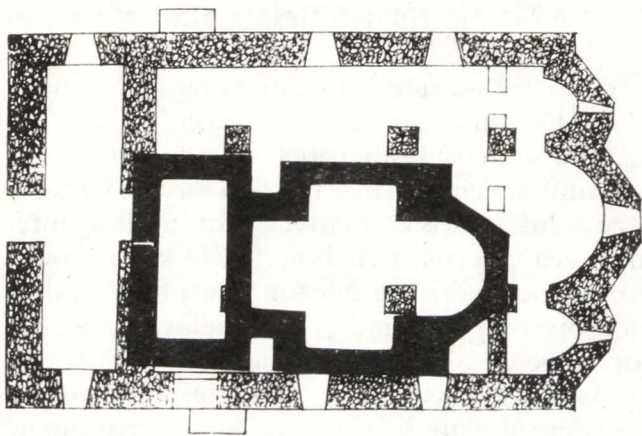


Fig. 1. — Curtea de Argeș. Planul fundațiilor bisericii Argeș I și al raporturilor lor cu biserica Argeș II.

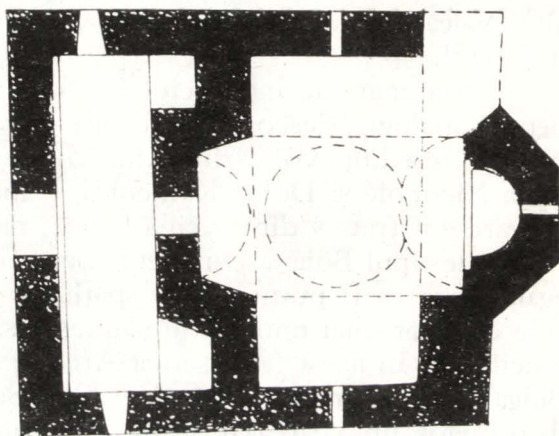


Fig. 3. — Dolna Kamenica. Planul bisericii Maicii Domnului.

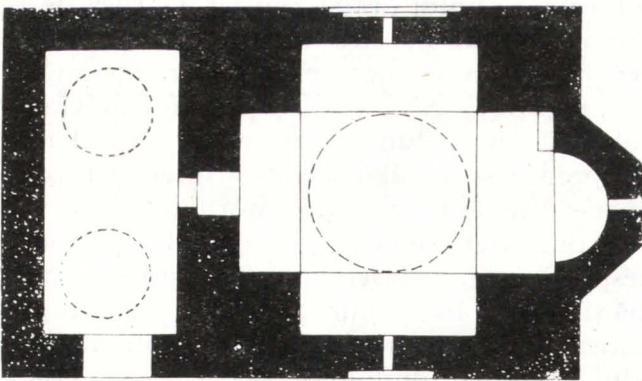


Fig. 2. — Nicopole. Planul bisericii Sf. Petru și Pavel.

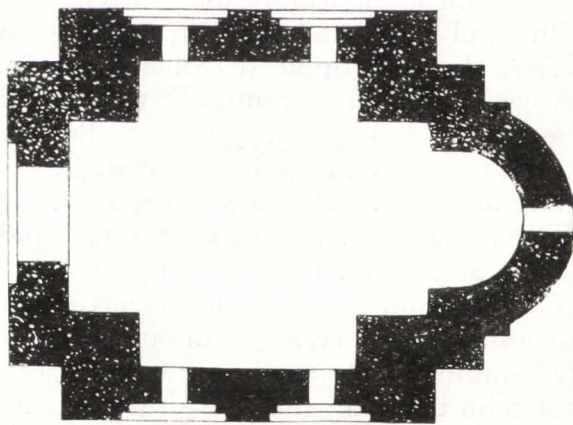


Fig. 4. — Sapareva Banja. Planul bisericii Sf. Nicolae.

¹³ Este de observat că nici unul dintre monumentele bulgare apropiate de Argeș I nu a avut, din cite știm, funcție de biserică mănăstirească sau episcopală.

¹⁴ Bisericile Sf. Luca și Collegiata din Kotor (G. Millet, *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris, 1919, p. 50; idem, *Étude sur les églises de Rascie*, în *Recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenki*, *L'art byzantin chez les Slaves* (= *Recueil Uspenki*), I, 1, Paris, 1930, p. 154 — 156, fig. 80 — 82, 87; A. Deroko, *Monumentalna i dekorativna arhitektura u srednevekovnoi Srbiji*, Belgrad, 1962, fig. 45 — 46).

¹⁵ Biserica Maicii Domnului din Cetatea de la Stani-

maka-Asenovgrad.

¹⁶ Bisericile Sf. Nicolae din Kalotino și Sf. Petru și Pavel din Berende.

¹⁷ Bisericile de pe colina Trapezița și Sf. Dimitrie din Tîrnovo.

¹⁸ Biserica Sf. Paraschiva; pentru monumentele enumerate în notele precedente, vezi N. Mavrodinov, *op. cit.*, p. 3 — 57; K. Miatev, *op. cit.*, p. 171 și urm., 196 și urm.

¹⁹ Actualele Manastir mescidi și Eskapisi mescidi (S. Eyice, *Les églises byzantines d'Istanbul (du IX^e au XV^e siècles)*, în *XII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna, 1965, p. 312 și urm.).

existat, în secolele XIII și XIV, unele reședințe ale celor mai însemnați feudali ai locului: este vorba de simple construcții de plan dreptunghiular, terminate cu abside poligonale sau circulare la exterior, decorate cu firide oarbe ce amintesc, ca și planul uninavat sau paramentul în care piatra alterna cu cărămida, de prototipul imediat al acestor capele feudale ce nu era altul decât învecinata biserică cu hramul sf. Dumitru din același oraș, principalul lăcaș al țărilor bulgari, atât de legat, prin tradiție, de evenimentele ce au dus spre sfârșitul secolului al XII-lea la nașterea statului asenid.

Apropiate ca dimensiuni de acest prestigios monument târnovean, ca și de unele dintre capelele de pe Trapezița, biserica ridicată în fosta cetate a Severinului (fig. 5) — deasupra unei alte construcții, încă necercetate, pe care am putea-o bănuî, cu unele temeieri, a fi fost o mică bazilică romanică din secolul al XIII-lea, din epoca de început a banatului ungar²⁰ — îndată, probabil, după cucerirea munteană a cetății, la sfârșitul secolului al XIII-lea sau la începutul celui de-al XIV-lea²¹, pentru nevoile feudailor români ce reprezentau aici domnia de la Argeș, ca și biserica cvasicontemporană aflată în grădina liceului (fig. 6)²² — poate lăcașul ortodox al așezării civile severinene din acel timp —, prezintă atât în plan, cât și în parament similitudini cu citatele edificii bulgare și îndeosebi cu câteva din cele aflate pe colina Trapezița, între care amintim în primul rând capelele nr. 11 (secolul al XIII-lea, fig. 7) și nr. 10 (secolul al XIV-lea)²³. Alternarea pietrei cu cărămida, curentă

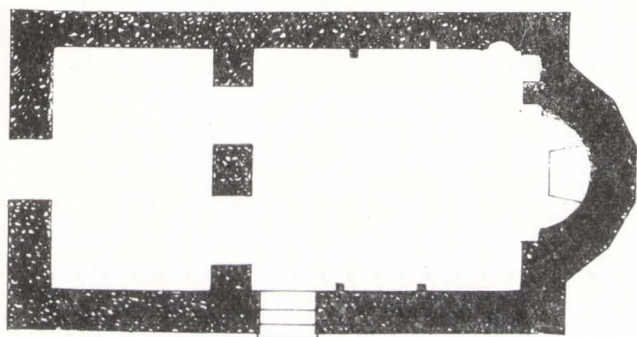


Fig. 5. — Turnu-Severin. Planul bisericii din grădina publică.

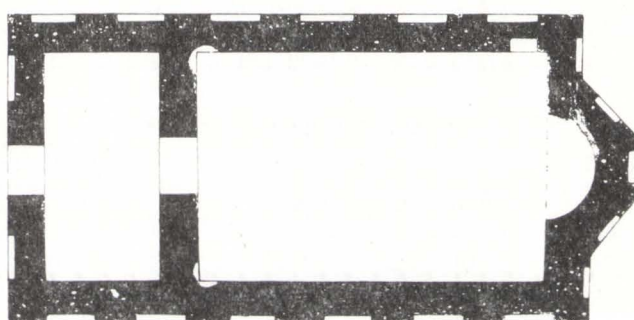


Fig. 7. — Tîrnovo. Planul bisericii nr. 11 de pe colina Trapezița.

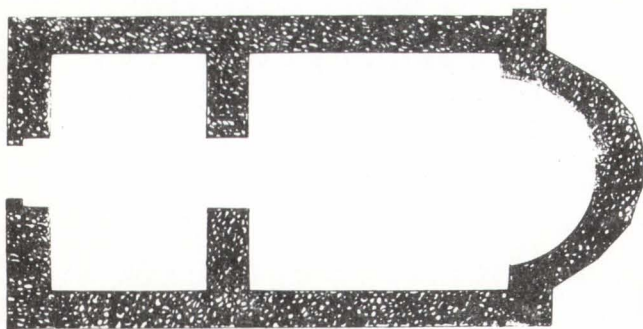


Fig. 6. — Turnu-Severin. Planul bisericii din grădina liceului Traian.

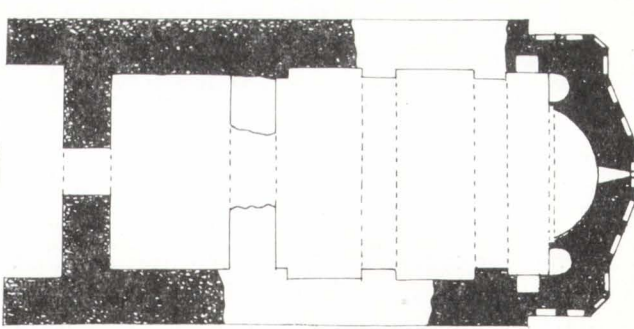


Fig. 8. — Curtea de Argeș. Planul bisericii Sînicoară.

²⁰ Așa cum notează Al. Bărcăilă (*Cetatea Severinului*, în *BCMI*, XXXII, 1939, p. 75), fundația capelei ortodoxe de care vorbim era «asimetric așezată pe partea centrală a unei construcții absidale anterioare, și anume pe absida cea mare». Prezența unei abside mai mici, alăturate celei mari și semnalate ca atare de descoperitorul abia citat, ne-ar putea face să bănuim aici — până la verificările necesare — existența unei bazilici, eventual cu trei nave, absolut firească într-o cetate maghiară din veacul al XIII-lea, servind necesităților de cult ale catolicilor din garnizoana regală.

²¹ V. Vătășianu (*op. cit.*, p. 135) notează cu îndreptărire că acest monument va fi fost înălțat după 1290.

²² *Ibidem*, p. 138—139, unde se datează monumentul,

pe bună dreptate, credem, în primele decenii ale secolului al XIV-lea.

²³ Pentru capela nr. 11, citată și de V. Vătășianu (*op. cit.*, p. 135) drept cea mai apropiată analogie pentru biserica din grădina publică, vezi N. Mavrodinov, *op. cit.*, p. 15, fig. 15—16. Datat de autor în prima jumătate a secolului al XIII-lea, monumentul avea, ca și capela nr. 10, o boltire în semicilindru continuu, apropiindu-se prin aceasta, o dată mai mult, de bisericile din Turnu-Severin, alte biserici de pe Trapezița, strîns înrudite ca plan cu monumentele noastre (cum ar fi capela nr. 5 din jurul lui 1200 și capela nr. 6 din secolul al XIV-lea) avînd în plus față de acestea arce dublouri sprijinite pe pilaștri.

în Bulgaria, ca și în lumea bizantină, la acea dată, din ultima venind poate, așa cum s-a remarcat ²⁴, practica așezării unor cărămizi pe verticală la biserica din cetate; alcătuirea lăcașelor din obișnuitele pronaos, naos și altar — cele dintii despărțite printr-un perete plin (dispărut la capela cetății, unde locul i-a fost luat la un moment dat de două arcade) ²⁵, cel din urmă prezentînd la exterior, în cazul bisericii din grădina publică, o absidă cu cinci laturi (întîlnită la Sf. Dumitru din Tîrnovo, ca și la capela nr. 16 de pe Trapezița), iar în cazul celei din grădina liceului una cu șapte laturi (găsită la sfîrșitul secolului al XIII-lea și în primii ani ai celui de-al XIV-lea tocmai în părțile Mistrei) ²⁶ — indică faptul că în jurul lui 1300, la Dunărea olteană, precumpănitoare influență a arhitecturii din țaratul bulgar, contaminată de unele ecouri ale celei din sudul Peninsulei Balcanice ²⁷, reflecta limpede direcția orientării, în acea fază, a feudalității nord-dunărene nu numai în domeniul vieții politice și religioase, ci și în materie de artă. Această influență, vizibilă cum am arătat și în urmele bisericii Argeș I, se regăsește în prima parte a secolului al XIV-lea tot la Argeș în ruinele pitorești ale bisericii Sînicoară, al cărei plan dreptunghiular (fig. 8) și al cărei parament alcătuit prin alternarea pietrei cu cărămida o înrudesce cu capelele din Severin, dar ale cărei detalii constructiv-arhitectonice — ne gîndim la prezența celor două perechi de pilaștri din naos și la aceea a clopotniței de pe pronaos — ne fac, o dată mai mult, să ne îndreptăm privirea spre arta bulgară a secolelor XIII—XIV. Dacă față de unele opinii exprimate anterior — potrivit cărora biserica de pe colina alăturată locului unde se bănuiește, pe drept cuvînt, a fi existat curtea lui Seneslau și Tihomir, va fi fost ridicată la sfîrșitul secolului al XIII-lea sau în primii ani ai celui următor ²⁸ — am înclinat, mai de mult încă, spre datarea mai largă a monumentului în prima jumătate a secolului al XIV-lea ²⁹, faptul se datorează mai puțin unor criterii de ordin stilistic-arhitectonic — care sigur nu ar putea indica, nici la noi, nici la sudul Dunării, la un asemenea tip de monument, o datare mai precisă în cuprinsul unor decenii anume —, cît unor cauze de natură istorică. Întîlnind turnuri-clopotniță de felul celui, prismatic, de pe pronaosul de la Sînicoară nu numai în Bulgaria primei jumătăți a secolului al XIII-lea, la Stanimaka-Asenovgrad ³⁰, ci și în Grecia începutului de secol XIV, la biserica Theotokos Hodighitria din cartierul Brontochion de la Mistra ³¹ — acolo ca și aici, semne ale unei foarte probabile înrîuriri a arhitecturii occidentale asupra celei balcanice, posibilă mai ales prin înstăpînirea unei feudalități « france » în sud-estul european, după 1204 —, găsind procedeul boltirii semicilindrice cu arce dublouri pe pilaștri din naosul bisericii argeșene și la unele dintre lăcașele tîrnovene înrudite din secolele XIII și XIV de pe colina Trapezița (nr. 5 și nr. 6) ³², istoricului de artă îi este dificil să aleagă epoca imediat anterioară sau posterioară anului 1300 în care să plaseze ctitorirea unui edificiu ca cel pe care-l cercetăm. Există însă, credem, posibilitatea ca pe temeiul unor împrejurări istorice, foarte cunoscute de altminteri, prin care au trecut Țara Românească și reședința voievodală a lui Basarab I în primele decenii ale veacului al XIV-lea, să putem deduce, ipotetic măcar, datarea bisericii Sînicoară, ca și funcția ei. Știut fiind astăzi că pe locul unde se ridică pe la mijlocul secolului al XIV-lea biserica Sf. Nicolae existase deja, în secolul al XIII-lea, un alt lăcaș a cărui funcție de capelă a curții unui mare feudal din ținutul Argeșului pare a fi fost cea mai probabilă, și fiind extrem de plauzibilă ipoteza că acest lăcaș, care a putut sluji o vreme și pentru nevoile reședinței fiului lui Tihomir, și-a încheiat existența cu prilejul unei mari distrugerii ce cu greu ar putea fi alta decît cea datorată oștilor maghiare ajunse în toamna anului 1330 « sub castro Argias » ³³, se poate întrevedea o soluție pentru situația puțin ciudată a imediatei veci-

²⁴ V. Vătășianu, loc. cit.

²⁵ M. Davidescu, *Monumente medievale din Turnu-Severin*, București, 1968, p. 13.

²⁶ G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris, 1916, p. 103; Ch. Delvoye, *L'art byzantin*, Paris, 1967, p. 325.

²⁷ V. Vătășianu, op. cit., p. 139.

²⁸ Ibidem, p. 138; Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I, București, 1963, p. 69.

²⁹ R. Theodorescu (în colaborare cu R. Florescu), *Arta*

pe teritoriul României de la mijlocul secolului al VI-lea pînă în primele decenii ale secolului al XIV-lea, în *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968, p. 108.

³⁰ K. Miatev, op. cit., p. 172, fig. 189; pentru alte analogii între Sînicoară și Stanimaka, vezi V. Vătășianu, loc. cit.

³¹ Ch. Delvoye, op. cit., p. 326.

³² Vezi nota 23.

³³ Hurmuzaki-Densușianu, I, nr. 515, p. 646 (document regal maghiar din 1336, evocînd evenimentele petrecute cîțiva ani înainte, în timpul campaniei din Țara Românească).

nătăți, într-o aceeași epocă, a două edificii religioase cu proporții și, adăugăm noi, cu funcții diferite: biserica Sînicoară și biserica Sf. Nicolae supranumit « Domnesc ». Stricăciunile pricinuite lăcașului de plan « în cruce greacă » din secolul al XIII-lea — o dată cu pustiirea, la 1330, a reședinței lui Basarab și a înaintașilor săi — determinînd cu siguranță demolări și reparații pe locul vechii curți (unele surprinse pe cale arheologică) într-o epocă imediat ulterioară — aceea în care voievodul muntean își va fi strămutat temporar reședința în Cîmpulungul unde va închide ochii —, noile zidiri din perimetrul curții voievodale vor fi fost menite a adăposti, în locul domniei, o altă însemnată instituție feudală pe cale de « oficializare » în Țara Românească: este vorba de mitropolie ale cărei începuturi propriu-zise ar putea fi plasate înainte de recunoașterea patriarhală din 1359, poate cîndva în jurul lui 1350 cînd Iachint, devenit pentru un timp mitropolit al Vicinei (după septembrie 1348)³⁴, a putut fi deja prezent pe lângă voievozii munteni. Dacă lucrurile au stat așa — și argumentele de logică istorică par mai degrabă să sprijine acest fel de a vedea succesiunea faptelor — putem crede că în vreme ce după 1330 vor trece două decenii pînă la ridicarea, pentru noul mitropolit grec și pentru clericii săi, a unui impunător monument despre care vom vorbi mai jos, pentru nevoile culturale ale reședinței voievodale din Argeș, al cărei loc credem că fusese schimbat — ca mai pretutindeni în capitalele suveranilor acestei epoci (Tîrnovo sau Buda, spre pildă) — pe o înălțime mai ușor de apărat, anume tocmai pe colina pe care se înalță azi ruina bisericii Sînicoară, era construită imediat după 1330 această capelă a curții domnești³⁵, foarte asemănătoare, prin planul ei dreptunghiular, cu biserici ce jucaseră într-o etapă imediat anterioară — sau care continuau să aibă încă — o funcție similară la sud de Dunăre, în Bulgaria mai ales. Că de aici vor fi venit la Argeș unii meșteri care au putut contribui la « proiectarea » și la ridicarea bisericii Sînicoară — exemplu, alături de cele de la Severin, al prelungirii la nord de Dunăre a unui anume tip arhitectonic balcanic, folosit îndeobște pentru ctitoriile religioase din preajma unor curți și cetăți ale feudalilor laici —, lucrul ni se pare foarte posibil³⁶, o asemenea circulație de meșteri făcîndu-se pe aceleași drumuri pe care călătoreau, în secolele XIII—XIV, clerici și negustori. Faptul că pînă tîrziu, în epoca afirmării politice a statului muntean din cel de-al doilea sfert al secolului al XIV-lea, unele modele și procedee ale arhitecturii sud-dunărene, bulgare, erau încă gustate de ctitorii români și preluate pentru monumente cu funcții identice (capele feudale) constituia reflexul spiritual, singurul de acest fel cunoscut pentru acel timp, al unor bine știute legături politice cu sfera de autoritate a Tîrnovei, legături care o dată cu deceniul 1330—1340 vor pierde din importanță în favoarea relațiilor româno-bizantine și româno-sîrbești. Evident, consemnînd aici semnificația monumentelor de plan dreptunghiular în arta de la Dunărea de Jos din jurul lui 1300, nu putem încheia fără a aminti că cercetările arheologice din părțile muscelene au scos la iveală, în așezarea fortificată de la Cetățeni, urmele a două biserici de plan dreptunghiular, da-

³⁴ În toamna anului 1348 predecesorul lui Iachint în dioceza dobrogeană, Macarie, era amintit ca prezent la Constantinopol, după ce fusese menționat încă în capitala imperiului bizantin în mai 1341 și în aprilie 1343 (G. I. Brătianu, *Vicina I. Contributions à l'histoire byzantine et du commerce génois en Dobrogea*, în *Bulletin de la section historique de l'Académie Roumaine*, X, 1923, p. 156).

³⁵ N. Iorga credea într-o atare funcție a bisericii Sînicoară (*Art et littérature des roumains. Synthèses parallèles*, Paris, 1929, p. 16), după cum V. Vătășianu (*op. cit.*, p. 148) admite posibilitatea ca același lăcaș să fi putut servi de « biserică domnească » (e drept, înainte de 1330 și pentru reședința în care — acum știm ceea ce nu se cunoștea în 1959 — se afla deja o capelă voievodală).

³⁶ Se acceptă de altfel, de către specialiști, atît pentru construirea bisericii Sînicoară, cit și pentru aceea a capelilor din Turnu-Severin, participarea unor « meșteri români sau străini » (V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 138). Referitor la

acest grup de monumente înrudite cu cele din Bulgaria, precizăm că în ceea ce privește sugerarea — relativ recentă și foarte prudentă — a încadrării bisericii « domnești » din Caracal în șirul bisericilor dreptunghiulare din Țara Românească dinainte de 1400, alături de cele de la Severin și Argeș (R. Greceanu, E. Greceanu, *Istoricul și restaurarea bisericii fostei mănăstiri Cotmeana*, în *Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare*, 2, 1967, p. 84—86, fig. 23), nu putem adăuga nimic concludent. Deși o influență cultural-artistică bulgară în Caracalul aflat pe drumul ce unea reședința domnească de la Argeș cu Dunărea de Jos și, mai departe, cu țaratul de la Tîrnovo, nu este de loc exclusă, ni se pare mai probabilă înălțarea monumentului cîndva în secolele XV—XVI, alături de edificiile religioase de tip dreptunghiular ce perpetuau la noi, pe lângă reședințele boierești și domnești, acest plan tradițional din secolele XIII—XIV.

tabile într-a doua jumătate a secolului al XIII-lea și în secolul al XV-lea ³⁷ — în acest din urmă caz aflându-ne în fața unei continuități artistice asupra căreia vom reveni —, lăcașe ce vor fi slujit, ca și cele din Severin, unei așezări civile situate pe drumul ce trecea prin pasul Branului spre Transilvania.

În sfârșit, aceeași zonă a Muscelului adăpostea în reședința voievodală de la Cîmpulung — acolo unde la 1300 exista încă un comite, « comes Laurencius de Longo Campo », în fruntea comunității săsești venite de dincolo de munți, după pustiirea mongolă probabil, reprezentant totodată al ultimilor Arpadieni într-un centru încă necuprins pe atunci în hotarele Țării Românești ³⁸ — cel puțin un monument ale cărui urme au fost descoperite în 1924 sub temelile bisericii mănăstirii Negru Vodă, între ale cărei ziduri a fost îngropat, poate, în 1351—1352, aici răposatul Basarab I și unde-și avea mormîntul, în chip sigur, din 1364, Nicolae Alexandru. Prezentînd, în linii generale, un plan bazilical cu trei nave separate prin stîlpi, acest monument, în jurul datării și apartenenței căruia opiniile diferă încă, constituie în orice caz un ecou evident al arhitecturii romanice transilvănene, firesc într-un tîrg care pînă către începutul secolului al XIV-lea fusese dominat și din punct de vedere politic de elementul meșteșugăresc, neguțătoresc și seniorial transalpin de rit apusean, gravitînd mai curînd în sfera de interese a Ungariei, nu foarte departe de părțile Milcoviei, zona mai vechii expansiuni teutone și dominicane din secolul al XIII-lea. Tocmai acestui veac — mai precis spus celei de-a doua jumătăți a secolului al XIII-lea — și unei funcții de lăcaș al clericilor catolici, prezenți în chip cert în această așezare nord-munteană ³⁹, i-au fost atribuite urmele, încă nu deplin edificatoare, ale bazilicii cîmpulungene ⁴⁰ și avem motive să credem că opinia este pe deplin justificată. Considerării monumentului inițial drept o biserică ortodoxă, capelă a curții domnești a lui Basarab I din acest loc ⁴¹, i se opune, socotim, argumentul deloc neglijabil că în fața necesității ridicării din temelii a unei ctitorii impuse de nevoile cultului bisericii răsăritene, constructorii voievodului muntean — străini veniți îndeobște din sudul Dunării sau localnici crescuți la școala lor — nu ar fi avut de ce să recurgă la un plan stîngaci, compromis între programul unui lăcaș greco-oriental cu obișnuitele încăperi de cult (pronaos, naos, altar) și o bazilică romanică ⁴², chiar dacă ei lucrau într-un centru ce purta, mai de mult decît altele, pecetea civilizației apusene (să nu uităm că într-o situație contemporană și similară, în Severinul supus deja autorității maghiare și controlului catolic dintr-o epocă anterioară venirii elementului săsesc transilvan în Cîmpulung, erau ridicate, o dată cu înstăpînirea munteană de la sfîrșitul secolului al XIII-lea, monumente religioase ortodoxe în cel mai autentic spirit al arhitecturii balcanice, fără nici o influență a artei occidentale). Cu mult mai firească ni se pare deci ipoteza — căci în cazul de față, reduși la datele oferite de o cercetare arheologică veche de cîteva decenii și nu foarte metodică, ne aflăm mai mult ca oricînd în cîmpul ipotezelor — potrivit căreia, în ce-a de-a doua jumătate a secolului al XIII-lea, era ridicată în acel loc, în Cîmpulungul unei recente imigrări săsești catolice, o bazilică romanică asemănătoare celor din Transilvania, ale cărei urme au fost scoase la iveală acum aproape o jumătate de secol și care, așa cum s-a mai sugerat, a fost reamenajată la începutul veacului al XIV-lea pentru nevoile cultului ortodox; reamenajarea s-a făcut, evident, în grabă și lucrul s-ar putea explica dacă admitem că ea a avut loc în 1330 sau foarte curînd după aceea ⁴³, atunci

³⁷ D. V. Rosetti, *Raport preliminar asupra cercetărilor arheologice întreprinse la complexul de monumente feudale de la Cetățeni-Argeș*, în anul 1965, în *Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare*, 3, 1969, p. 94—96.

³⁸ E. Lăzărescu, *Despre piatra de mormînt a comitelui Laurențiu și cîteva probleme arheologice și istorice în legătură cu ea*, în *Studii și cercetări de istoria artei* (= SCIA), 1—2, 1957, p. 109—127.

³⁹ Acum se plasează, probabil, și vremea începuturilor, la Cîmpulung, ale bisericii parohiale a Bărăției, și ale celei mănăstirești a Cloașterului.

⁴⁰ V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 130.

⁴¹ Gr. Ionescu, *op. cit.*, p. 118.

⁴² *Ibidem*, p. 119, nota 1: « Analizînd aceste resturi (ale bazilicii — R.T.), apare chiar limpede efortul pe care meșterul constructor l-a făcut ca să adapteze formele și structura unei bazilici de tip romanic cerințelor programului unei biserici creștine greco-orientale ». Or, tocmai necesitatea unui asemenea « efort de adaptare » — evident oricui — nu o vedem cituși de puțin în cazul în care bazilica ar data din timpul lui Basarab, fiind ridicată a *fundamentis* la porunca acestuia.

⁴³ Că aceasta ar fi fost data reamenajării bazilicii romanice din secolul al XIII-lea o indică, credem, și faptul că profilele unor blocuri de piatră păstrate în zidul actualului altar al bisericii mănăstirii Negru Vodă, blocuri ce par a

cînd domnia munteană a fost nevoită a-și muta temporar reședința din Argeșul pustiit de oștile lui Carol Robert în acest ținut nu de mult intrat în cuprinsul Țării Românești. Astfel văzînd lucrurile, putem admite că în anii cînd presupunem că era înălțată la Argeș biserica Sînicoară și cînd se demola aici vechiul edificiu « în cruce greacă » din secolul al XIII-lea, de curînd scos la lumină, la Cîmpulung era adaptată în pripă cultului ortodox, pentru nevoile abia venitei curți domnești, o mai veche construcție occidentală de plan bazilical în care se poate bănuî că avea să fie îngropat Basarab I și în care știm că Nicolae Alexandru își găsea mormîntul ceva mai tîrziu. Că avem de a face cu o biserică de curte, de mir, și nu cu aceea a unei mănăstiri — cum va fi biserica ridicată în 1634–1636 peste temelile celei vechi din secolele XIII–XIV⁴⁴ — o dovedesc unele informații din documente ale veacurilor XVI și XVII⁴⁵, ba chiar și termenii atribuiți unui hrisov prin care Nicolae Alexandru făcea în 1351–1352 unele danii acestei biserici cîmpulungene, hrisov păstrat sub formă de transumpt într-un document cu mult mai nou, din 13 noiembrie 1618⁴⁶. Coincidența surprinzătoare a datei acestei danii ce urma a fi « preoților și părinților din cliros spre hrană » — înțelegem, slujitorilor bisericii de curte și nu monahilor unei mănăstiri, așa cum greșit s-a crezut la un moment dat — cu anul morții lui Basarab I ne face să credem cu tărie că fiul și urmașul acestuia, devenit voievod al Țării Românești, dăruia lăcașului — tocmai din pricina faptului că tatăl său, mort la Cîmpulung, abia fusese înhumat în biserica domnească de aici al cărei cler urma să îngrijească de mormîntu-i — anume bunuri, « toate milele sfintei biserici, scrise de răposatul Neculae Alixandru voievod », după cum ne informează documentul din secolul al XVII-lea narînd chipul în care « popii » cîmpulungeni au adus în fața domniei hrisovul fiului lui Basarab, ca și « sfînta icoană, chipul preasfintei născătoarei de Dumnezeu », cea de care, bănuim, era legat și hramul bisericii de curte⁴⁷, aceea ce luase către 1330 locul fostei bazilici catolice din cel de-al XIII-lea veac.

Așezat în rînd cu celelalte lăcașe cu funcție de capelă feudală ridicate în Țara Românească a secolelor XIII–XIV și fiind singurul monument din această categorie care nu se încadrează în tipul de biserică cu o navă unică — adaptîndu-se, din pricini foarte speciale pe care am încercat a le evoca, forme de bazilică trinavată moștenită din zestrea de cultură occidentală a unei comunități cvasiurbane aflate sub influența eclesiastică și artistică a Transilvaniei romanico-gotice —, edificiul ale cărui urme se află sub biserica mănăstirii Negru Vodă din Cîmpulung constituie, tocmai prin aceasta, o explicabilă excepție de la curentul de înrîurire balcanică — mai precis spus, bulgară — pe care-l resimțea întreaga arhitectură munteană și olteană din jurul lui 1300. Apartenența sa, la un moment dat, la o efemeră dar importantă curte voievodală — cu un rol aproape similar celui avut cu cîtva timp înainte, într-o altă reședință feudală, de biserica Argeș I cu care, în linii mari, nu e exclus să fi fost, la originile sale, contemporan — rînduiește nu mai puțin acest lăcaș printre expresiile plastice ale aceluiași fenomen social al vremii, pe care-l indicam undeva mai sus: cristalizarea definitivă a unei feudalități laice în frunte cu domnia, între Carpați și Dunăre. Că societatea românească a secolelor XIII–XIV trecea pretutindeni printr-un proces similar ne-o arată, pe plan artistic, și unele monumente din afara hotarelor Munteniei și Olteniei, fie că este vorba de Moldova începutului celei de-a doua jumătăți a secolului al XIV-lea,

fi încadrat golurile unor ferestre, arată că la un moment dat acestea din urmă au fost în arc frînt, de factură gotică: P. Chihaia, *Monuments romans et gothiques du XIII^e au XVI^e siècles en Valachie*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art* (= RRHA), 5, 1968, p. 47. Or, cum un asemenea element nu se putea lega de bazilica din secolul al XIII-lea, sîntem conduși și prin aceasta la concluzia că în perioada de răspîndire a goticului în zonele extracarpătice — adică cel mai devreme în prima parte a secolului al XIV-lea — bazilica romanică suferise unele transformări — ușor de plasat în jurul lui 1330 —, datorate unor meșteri locali cîmpulungeni ce vor fi lucrat pentru Basarab I în noul gust al epocii.

⁴⁴ N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii...*, fig. 1;

P. Chihaia, *Date în legătură cu biserica vechii curți domnești din Cîmpulung-Muscel*, în *Biserica ortodoxă română* (= BOR), 11–12, 1961, p. 1038 și urm.

⁴⁵ Idem, *Construcții monastice în jurul bisericii « Negru Vodă » din Cîmpulung-Muscel*, în *Glasul bisericii* (= GB), 7–8, 1969, p. 820–821.

⁴⁶ *Documente privind istoria României. Veacul XVII. B. Țara Românească (1616–1620)*, III, București, 1951, nr. 236, p. 265–266. Pe larg despre acest document, vezi P. Chihaia, *Hrisovul din 13 noiembrie 1618 pentru biserica domnească din Cîmpulung-Muscel*, în GB, 3–4, 1964, p. 294–336.

⁴⁷ Foarte probabil « Adormirea Maicii Domnului », rămas și hramul bisericii mănăstirii ulterioare.

unde o bazilică ca aceea de la Rădăuți — reflectînd, ca și cea din Cîmpulungul muntean, o concepție spațială apuseană ce trebuie căutată în acest caz în lumea transilvano-galițiană — se încadra, foarte probabil, tot în șirul capelelor de curte voievodale, fie că ne referim la Hațeg și Maramureș, unde nu întîmplător tocmai în secolele XIII și XIV apar ctitorii ale cnejilor și voievozilor români, la Sîntă Mărie Orlea, Cuhea sau Giulești.

Încheiat spre mijlocul secolului al XIV-lea la miazăzi, ca și la răsărit de Carpați, procesul la care am făcut aluzie și a cărui încununare firească a fost apariția domniei independente și a unei pături boierești limpede configurate pregătea de fapt un al doilea — complementar în cadrul societății feudale europene —, la care ne vom referi în cele ce urmează.



Deși la începuturile mileniului nostru regiunile dobrogene și bănățene au fost, fiecare, cel puțin parțial înglobate în chip cert în sistemul administrativ al unor patriarhii, episcopii și mitropolii balcanice cu centrul la Dristra sau Ohrida, pînă în secolul al XIV-lea nu apăruseră nici unde pe actualul teritoriu românesc extracarpatic reședințe ale unor înalți ierarhi ortodocși de care să depindă dioceze precis stabilite prin actele solemne obișnuite în asemenea împrejurări. Argeșul în 1359 și Severinul în 1370 au adăpostit la nord de Dunăre, extrem de probabil, cele dintîi curți metropolitane apărute curînd după afirmarea domniei Țării Românești, ca un factor politic important în spațiul carpato-dunărean ⁴⁸.

Prezența primilor ierarhi greci și a clericilor ce-i însoțeau, cu legături permanente și susținute în lumea bizantină, în primul rînd cu patriarhia din Constantinopol de care țineau nemijlocit, cu o cancelarie activă, cu preocupări de propagandă și contrapropagandă confesională, cu o organizare ierarhică precisă, pînă acum puțin și neclar știute în mediul românesc de la Dunărea de Jos, însemna de fapt aici expresia procesului de *definitivă cristalizare a feudalității eclesiastice* — consecutivă cristalizării definitive a celeilalte feudalități, laice, —, proces pe care îl putem plasa în liniile sale generale în deceniile cinci, șase și șapte ale secolului al XIV-lea (cca. 1340 — cca. 1370), mai exact spus, între momentul în care bănuim că — paralel cu intențiile mitropolitului de Vicina de a-și părăsi reședința amenințată de tătari ⁴⁹ și cu unele, foarte probabile, venituri de clerici din Dobrogea în Muntenia — au început să se vădească intențiile voievodului muntean de a contrabalansa permanenta amenințare maghiară și catolică printr-o apropiere de imperiul bizantin, de patriarhia constantinopolitană și celălalt moment, al întemeierii celei de a doua mitropolii a Țării Românești cu centrul în părțile oltenice. Or, nu întîmplător din această perioadă a secolului al XIV-lea singura ctitorie ce se cunoaște pînă acum între Carpați și Dunăre este *un monument de cult al unei mitropolii*, cea mai însemnată din țară la acel timp și care, în interpretarea unor predecesori a căror opinie o împărtășim întru totul, era cunoscuta biserică Sf. Nicolae din Argeș ⁵⁰. Început înainte de 1351–1352 ⁵¹ — cîndva între 1340 și

⁴⁸ Nici în 1359 (E. de Hurmuzaki, *op. cit.*, XIV, 1, București, 1915 (= Hurmuzaki-Iorga, XIV, 1), nr. 3, p. 1–4; nr. 4, p. 4–6), nici în 1370 (*ibidem*, nr. 7, p. 8–9), cu prilejul instituirii unor mitropolii în Țara Românească — ierarhul din Dobrogea, Iachint, și fostul dikaiophylax al Marii Biserici, Daniil —, nu sînt indicate reședințele lor, însă împrejurările istorice ale timpului, ca și unele indicații puțin mai tîrzii ale chiar actelor cancelariei patriarhale din Constantinopol permit încheierea că cele două dioceze create în cuprinsul statului Basarabilor își vor fi avut centrele la Argeș și Severin.

⁴⁹ Pentru acest moment vezi V. Laurent, *Le métropole de Vicina Macaire et la prise de la ville par les tartares*, în *Revue historique du sud-est européen*, XXIII, 1946, p. 225–232.

⁵⁰ Opinia că acest monument era biserica metropolitană a Țării Românești în secolul al XIV-lea a fost susți-

nută cu argumente diverse de către N. Iorga (*Istoria bisericii românești și a vieții religioase la români*, I, București, 1929, p. 37–39), mai apoi de P. Chihaia (*Data construirii casei domnești de lingă biserica Sfîntul Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș*, în *GB*, 9–10, 1967, p. 967–1000), E. Lăzărescu (*Arhitectura în Țara Românească din secolul al XIV-lea pînă la mijlocul secolului al XV-lea*, în *Istoria artelor plastice...*, p. 151–152) și I. Ionescu (*Despre primul locaș al mitropoliei Țării Românești din Curtea de Argeș*, în *Mitropolia Olteniei* (= *MO*), 1–2, 1969, p. 55–60).

⁵¹ Inscricția conținînd data faimosului grafit slav ce menționează expres moartea la Cîmpulung a lui Basarab indică, prin maniera în care a fost trasată, ca și prin locul unde se află, că în acel moment biserica era în construcție (probabil, începută de îndată după venirea de la Vicina la Argeș, în jurul lui 1350, a mitropolitului Iachint).

1350, bănuim ⁵² —, terminat și sfințit sub Nicolae Alexandru care îl va fi destinat acelei mitropolii de foarte recentă creație, în sfârșit, decorat cu fresce sub Vladislav I ⁵³, putem remarca că acest monument își găsește numeroase apropieri pentru arhitectură și pentru pictură în teritoriile bizantine sau de o puternică amprentă culturală grecească. Desigur, nu e deloc surprinzător faptul că la mijlocul secolului al XIV-lea — atunci când la Argeș începea a-și avea reședința, cu câțiva ani înainte de sfârșitul deceniului al șaselea, grecul Iachint, venit dintr-o arie de tradițională dominație sau numai înrîurire imperială bizantină — constatăm că se înalță la nord de Dunăre primul edificiu religios care ne trimite prin principalele sale elemente de artă spre marile centre ale Bizanțului — spre Constantinopol și spre Salonic, cum vom vedea îndată —, reprezentînd un ecou autentic, și singurul din veacul al XIV-lea românesc, al artei aulice bizantine. Că avem în acest caz de a face cu lăcașul unei mitropolii — lăcaș pe care, de altfel, nici nu am avea unde să-l căutăm în mod logic în altă parte în Argeșul acelei epoci — și nu cu biserica unei curți domnești — ce trebuia să joace, oricum, înainte de toate, funcția unei capele — o arată nu numai proporțiile construcției, neobișnuite pînă atunci în Țara Românească, mai curînd explicabile atît prin necesitățile unui cler mai numeros, cît și prin nevoia de afirmare a unei noi instituții, alta decît domnia, înconjurată de un fast deosebit pe tărîmul vieții spirituale, nu numai planul și structura — frecvente mai ales în zone de artă și cultură cu care la noi nu domnia, ci înaltul cler se afla în legături la mijlocul secolului al XIV-lea —, ci și prezența aici, în ultimii ani ai aceluiași veac, a prețioaselor moaște ale Sf. Filofteia, relicve foarte venerate la sud de Dunăre, adăpostite anterior într-un însemnat centru patriarhal balcanic, la Tîrnovo ⁵⁴. Ca și, puțin mai tîrziu, în Moldova începutului de secol XV — unde moaștele Sf. Ioan cel Nou au fost adăpostite în biserica metropolitană a țării, la Mirăuții Sucevei —, în Țara Românească la sfîrșitul secolului al XIV-lea clerul din jurul mitropoliei trebuie să fi fost primul chemat să aibă sub îngrijire, în principala sa biserică, relicvele care se transformaseră oarecum — în concepția curentă a evului mediu — într-o pavază a întregului voievodat.

Arhitectura acestui edificiu pe care, deci, îl bănuim și noi a fi fost afectat mitropoliei muntene pînă în 1439, cînd sediul acesteia pare a fi trecut la noua mănăstire învecinată a Argeșului ⁵⁵, a constituit adesea obiectul unor detaliate descrieri, scoțîndu-se în evidență monumentalitatea construcției — vizibilă la exteriorul bisericii, ca și, mai ales, în interiorul naosului —, armonia proporțiilor, sobrietatea fațadelor, subliniindu-se principalele elemente ce-i compun planul și structura în « cruce greacă înscrisă » de tip complex (fig. 9) ⁵⁶, cu spațiul încăperii principale, împărțit prin patru stîlpi pătrați, primind boltiri semicilindrice cruciform dispuse față de turla ce contribuie și ea la o anume zvelțețe a bisericii, încununînd succesiunea ascendentă a volumelor exterioare. Binecunoscut în istoria artei bizantine, tipul bisericii cruciforme cu cupolă — cu o răspîndire remarcabilă prin secolele X—XII din sudul Italiei pînă la Kiev, dar îndeosebi în Peninsula Balcanică, la Atena și

⁵² Istoricii (D. Onciul, I. Bogdan, A. Sacerdoțeanu) și istoricii artei și arhitecturii (V. Vătășianu, Gr. Ionescu) plasează aproape cu toții începuturile construcției în timpul lui Basarab, deși există uşoare deosebiri în păreri în ceea ce priveşte aşezarea cronologică a acestor începuturi: V. Vătășianu, de pildă, opinează pentru construirea bisericii Sf. Nicolae pe la 1330—1340 (*op. cit.*, p. 148), deşi ni se pare că deceniul al cincilea (1340—1350) ar corespunde mai îndeaproape epocii în care Argeşul a văzut înălţarea bisericii ce avea să devină lăcaşul mitropoliei muntene, ea însăşi pe cale de cristalizare către 1350 probabil.

⁵³ Cele mai noi argumente istorice pentru ipoteza terminării picturii la sfîrșitul deceniului al şaptelea al secolului al XIV-lea, sub Vladislav I deci, vezi la N. Constantinescu, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁴ Pentru amănunte în legătură cu această sfință, proiectoare, ca și Sf. Paraschiva, a ținuturilor bulgare, cu moaștele ei păstrate în secolul al XIII-lea la Tîrnovo — unde

patriarhul Eftimie îi va scrie mai tîrziu și *Viața* — și în secolul al XIV-lea la Vidin — unde mitropolitul Ioasaf i-a redactat panegiricul —, ca și pentru cultul ei în Țara Românească, vezi D. R. Mazilu, *Sfînta Filofteia de la Argeș. Lămurirea unor probleme istorico-literare*, în *Analele Academiei Române. Memoriile Secțiunii Istorice*, seria III, tom VI, mem. 6, 1933, p. 217—316; cu unele opinii deosebite, vezi și I. Dorobanțu, *Însemnarea din « Sbornicul Lovcean » și aducerea moaștelor Sfîntei Filofteia la Argeș*, în *Buletinul Institutului român din Sofia (= BIRS)*, I, 1, 1941, p. 85—105.

⁵⁵ P. Chihaia, *Deux armoiries sculptées appartenant aux voïvodes Vlad Dracul et Neagoe Basarab*, în *RRHA*, I, 1964, p. 162.

⁵⁶ Pentru caracteristicile celor două categorii de biserici de tip cruciform, cel « complex », numit și de tip « constantinopolitan », și cel « simplu », de tip provincial, « grecesc », vezi G. Millet, *op. cit.*, p. 55 și urm.

în capitala Imperiului, cunoaște din nou o deosebită înflorire în secolul al XIV-lea, când îl întâlnim la construcții religioase din centrele bulgare mai strâns legate de Bizanț — la Tirnovo și la Mesembria⁵⁷ —, ca și, sub puternica influență a Macedoniei bizantine, în Serbia perioadei lui Milutin (1282—1321) și a urmașilor acestuia, pînă la mijlocul secolului al XIV-lea (Staro Nagoricino, Gračanica, Matejić)⁵⁸. Ținînd seama de rolul cultural-artistic crescînd, în sfera balcanică, a lumii sîrbești în prima jumătate a secolului al XIV-lea, de legăturile ei pe de o parte cu Dunărea de Jos apuseană, pe de alta cu Constantinopolul prin intermediul celui de-al doilea mare centru al Imperiului Bizantin, Salonicul, nu întîmplător istoricii artei au găsit, pentru arhitectura bisericii Sf. Nicolae, cele mai evidente analogii în părțile sîrbo-macedonene, ajungîndu-se chiar la încheierea, clar exprimată de V. Vătășianu, că apropierea cea mai mare o dovedește edificiul argeșean față de un celebru monument din chiar Salonicul aceluiași secol al XIV-lea, biserica Sf. Apostoli⁵⁹. Clădită, după unele opinii, pe locul unui mai vechi lăcaș, aceasta din urmă ne prezintă astăzi aspectul datorat constructorilor ce au înălțat-o, poate în două etape, pentru un ctitor de mare prestigiu, anume Nifon, fostul călugăr athonit devenit patriarh al Constantinopolului în anii 1312—1315, personaj ale cărui monogramă, titulatură și calitate ctitoricească pot fi citite pe unele detalii de arhitectură, ca și pe capitelele coloanelor ce țin locul stîlpilor de la Argeș în această foarte proporționată și pitorească construcție « în cruce greacă » (fig. 10) din principalul oraș al Macedoniei grecești⁶⁰. Că apropierea dintre biserica argeșeană și aceea, cu paramentul mai bogat împodobit, mai « bizantină », cu aproximativ trei decenii mai vechi, de la Salonic nu este întîmplătoare o dovedesc — pe altă cale — și rezultatele cercetării picturii murale din ctitoria primilor Basarabi. Fără a ne opri asupra acestui aspect, prestigios de altfel, al artei muntene din cel de-al XIV-lea veac — măcar și numai pentru bunul motiv că despre iconografia și stilul frescelor de la biserica Sf. Nicolae s-a scris o întreagă literatură competentă⁶¹ căreia nu sîntem în măsură a-i adăuga aici ceva —, nu putem să nu amintim, în spiritul apropierii de mai sus, împrejurarea că în afară de cunoscutele mozaicuri din ctitoria constantinopolitană a lui Theodor Metochites de la mănăstirea Chora (azi Kariye Djami) din 1310—1320 ce ne oferă, după părerea specialiștilor, unele din « analogiile cele mai caracteristice și mai concludente »⁶² pentru frescele de la Argeș, școala de pictură din Salonic — cu ecoul ei atît de puternic în Serbia către 1300 și în primele decenii ale secolului al XIV-lea⁶³ — poate da interesante repere în chestiunea ce ne interesează, unele subliniate în vremea din urmă: este vorba — și paralelismul cu analogiile stabilite, pentru arhitectura bisericii Sf. Nicolae, cu monumente din mediul macedonean nu poate să nu atragă atenția — de asemănările observate⁶⁴ între pictura bisericii din Argeș și aceea,

⁵⁷ Pe colina Țareveț sau la biserica Sf. Petru și Pavel din Tirnovo, la Mesembria la bisericile Pantocrator și Sf. Ioan Aliturgitos (K. Miatev, *op. cit.*, p. 152—171).

⁵⁸ G. Millet, *L'ancien art...*, p. 90 și urm.

⁵⁹ V. Vătășianu (*op. cit.*, p. 146) observă că « biserica Sfinții Apostoli din Salonic, făcînd abstracție de anexe, este cea mai apropiată de Sf. Nicolae Domnesc ca plan, elevație și proporții generale și îndeosebi ca proporții ale turlei... ».

⁶⁰ O. Tafrali, *Thessalonique au quatorzième siècle*, Paris, 1913, p. 165—166, fig. 1; idem, *Topographie de Thessalonique*, Paris, 1913, p. 179—180; Ch. Diehl, M. Le Tourneau, H. Saladin, *Les monuments chrétiens de Salonique*, Paris, 1918, p. 189—200, unde se notează și posibilitatea ca edificiul — cunoscut și sub numele de Suuk-Su Djami — să fi fost construit în două etape: întîi naosul, cel ce prezintă de altfel analogia planimetrică cu încăperea centrală de la Argeș, cîndva, spre sfîrșitul secolului al XIII-lea, mai apoi narthexul exterior și galeria cu trei laturi ce înconjură naosul adăugite poate în vremea lui Nifon, devenit astfel κτίτωρ, într-al doilea deceniu al secolului al XIV-lea. Chiar și în

această situație, beneficiînd oricum de grija unui patriarh al Constantinopolului, biserica Sf. Apostoli din Salonic putea constitui un model pentru clericii mitropoliei de la Argeș, pentru care arhitectul anonim ce a lucrat în Țara Românească se va fi inspirat din naosul edificiului macedonean, lăsînd la o parte anexele, utile la lăcașul din Salonic — ținînd seama de faptul că aici funcționa, pare-se, o mănăstire (*ibidem*, p. 200), —, dar fără nici un sens la o biserică metropolitană.

⁶¹ V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 340—391; M. A. Musicescu, *La place de la peinture de Curtea de Argeș dans le contexte de la peinture du XIV^e siècle dans le sud-est européen* (manuscris).

⁶² V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 388.

⁶³ A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Atena, 1955, p. 73—74.

⁶⁴ M. A. Musicescu, *Relations artistiques entre Byzance et les pays roumains (IV^e—XV^e siècles). État actuel de la recherche*, în XIV^e Congrès international des études byzantines. Bucarest. 6—12 septembre 1971. Rapports IV, București, 1971, p. 117.

datată între 1310 și 1320, din mica biserică Sf. Nicolae Orfanos din același Salonic ⁶⁵ din care regăsim la noi și ecouri arhitectonice, pictură al cărei stil se înrudește la rîndu-i cu cel al mozaicurilor deja amintitului lăcaș al Sf. Apostoli din același oraș (1312—1315) și cu acela al unor fresce din învecinata Verria (1315).

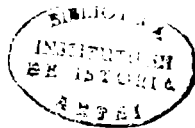
Apropierile făcute, pentru frescele de la Argeș, cu mozaicurile și cu frescele paleologice din Constantinopol și Salonic — în limitele unui stil echilibrat din punct de vedere compozițional, caracterizat printr-un același spirit narativ, printr-un desen larg, printr-o modelare sigură a figurilor, ale unei arte savante și uneori aproape «manieriste» — trimit și ele spre cercul artistic pe care în prima jumătate a secolului al XIV-lea îl mai dirija încă Bizanțul imperial și patriarhal, ca și Salonicul aflat în legătură nemijlocită, prin restul ținuturilor macedonene, cu Serbia și, cum se pare — poate, în parte, și prin aceasta din urmă —, cu noul stat al Țării Românești ⁶⁶.

Asemănările observate, sub aspect arhitectonic, între monumentul nostru și biserica Sf. Apostoli din Salonic pot să ne pună desigur în fața întrebării dacă constructorul — bizantin, fără doar și poate — de la Sf. Nicolae din Argeș nu va fi fost venit din regiunile macedonene, poate chiar din cel mai important centru de artă al acestora, dacă nu cumva spre acest oraș de pe malul golfului Thermaic și spre prestigioasa ctitorie a unui patriarh bizantin se vor fi îndreptat în mod premeditat gustul și preferințele celor ce erau adevărații beneficiari ai construcției, membrii clerului grecesc sosit la Argeș o dată cu mitropolitul Iachint, și dacă nu cumva spre aceeași zonă se vor fi orientat curtea domnească și mitropolia munteană pentru aducerea zugravilor ce au împodobit impunătoarea zidire a primilor trei voievozi ai noului stat dintre Carpați și Dunăre. În orice caz, într-o epocă de legături tot mai frecvente cu Constantinopolul, de recunoaștere patriarhală a mitropolitului Țării Românești, apariția unui monument de acest tip nu poate fi, evident, rodul întâmplării, după cum, de asemenea, nu hazardului i se datorește faptul că unele biserici metropolitane ulterioare din Țara Românească au imitat planul bisericii Sf. Nicolae din Argeș, ceea ce dovedește cel puțin o interesantă continuitate de gust și de concepție într-o vreme în care mitropolia munteană continua să fie dominată, sub aspect cultural, de clerul grecesc, uneori chiar constantinopolitan, ai cărui reprezentanți fuseseră ei înșiși la sfîrșitul secolului al XIV-lea înalți demnitari eclesiastici, ca Hariton de la Cutlumuz sau Antim Critopulos, fostul dikaiophylax al patriarhiei din capitala imperială. Rolul crescînd al acestei însemnate instituții în întreaga viață a Bizanțului — îndeosebi în perioada tulbură, de lupte civile și de eclipsă a puterii imperiale dintr-al doilea și al treilea sfert al secolului al XIV-lea —, în viața spirituală a imperiului, nu mai puțin, într-o vreme de triumf al isihasmului, ca și locul preeminent ocupat în evenimentele istoriei sud-est europene spre mijlocul secolului al XIV-lea, alături de Constantinopol, de către Salonicul unde se înfruntau cel mai deschis doctrinele teologice — unele cu ecouri nord-dunărene —, precum și diversele poziții politico-sociale ale lumii feudale bizantine (ne gîndim la mișcarea «zeloților», spre pildă) explică îndeajuns de ce în deceniile cinci, șase și șapte ale veacului menționat, clerul Țării Românești, organizat pentru prima oară într-o ierarhie metropolitană, la Argeș în primul rînd, și-a ales modelele pentru înălțarea și decorarea edificiului menit să reprezinte cel mai

⁶⁵ Datarea în deceniul al doilea al secolului al XIV-lea pentru picturile de aici o găsim la A. Xyngopoulos (*Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ὁρφανού Θεσσαλονίκης*, Atena, 1964, p. 35), în timp ce V. Lazarev (*Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, p. 425) le atribuie celui de-al doilea sfert al secolului al XIV-lea.

⁶⁶ Pentru unele apropieri între frescele sirbești din deceniile trei, patru și cinci ale secolului al XIV-lea și frescele de la Argeș, vezi V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 388—390, autorul atribuind ultimele unui atelier de la mijlocul secolului al XIV-lea, activ «mai ales prin Serbia». Crezînd și noi, pe temeiuri istorice în primul rînd, că pictarea bisericii argeșene poate fi împinsă spre primele două decenii ale celei de-a doua părți a secolului al XIV-lea, bănuim că apropierile,

judicios constatate, față de pictura sirbească se pot explica în bună parte și prin elementele stilistice și iconografice proprii școlii din Salonic, prezente deopotrivă în Serbia și la Argeș. Cît despre amestecul de inscripții slave și grecești ce poate fi observat în pictura de la Argeș — cele din urmă conținînd nu puține erori ce pot denota provincialismul autorilor, semnele unui evident amestec etnic bizantino-slav atît de caracteristic mediului medieval macedonean —, el nu lipsește nici în Serbia veacului al XIV-lea (P. P. Panaitescu, *Inscripțiunile religioase grecești de la biserica domnească*, în BCMI, X—XVI, 1917—1923, p. 170; A. Xyngopoulos, *Thessalonique...*, p. 67—68; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 388).



adecvat, printr-un monument în întregime bizantin, autoritatea și însemnătatea unei instituții eclesiastice a cărei consacrare depindea, pe plan local și internațional, exclusiv de patriarhul și de împăratul din Bizanț, tocmai în capitala acestora și în cel de-al doilea oraș al imperiului, într-o artă « aulică » spre care nu se putuseră îndrepta stăpînitorii feudali laici ai Munteniei și Olteniei imediat înainte și după 1300, și din care, pe de altă parte nu vor avea mijloace să se inspire puțin mai târziu modeștii călugări din schiturile și mănăstirile de la Durărea de Jos.

Că bănuiala noastră este cea mai apropiată de adevăr o arată și faptul că în Moldova — despre ale cărei legături oficiale, pe linie politică și bisericească, cu Salonicul și Constantinopolul, nu stim absolut nimic concret pînă către sfîrșitul secolului al XIV-lea, cînd raporturile întreținute cu patriarhia au trecut, ca niciodată în Țara Românească vecină, printr-o criză profundă — lipsa unui cler grecesc în epoca de consolidare a mitropoliei locale, pînă la începutul secolului al XV-lea, ca și rolul important, hotărîtor, jucat de clerul autohton și, în parte, probabil — așa cum bănuim pe temeiul unei ipoteze pe care am înfățișat-o cu alt prilej⁶⁷ — de relațiile cu lumea sud-slavă, sîrbească au putut duce la adoptarea unor modele arhitectonice nu din zona bizantină dominată de arta capitalei imperiale, ci din aceea provincial-balcanică, slavă, de unde a venit la est de Carpați către 1 400 și tipul de lăcaș triconc despre care vom vorbi mai jos.

Intrată mai devreme — prin însăși așezarea sa geografică, prin raporturile tradiționale întreținute spre Sud — în atenția lumii bizantine propriu-zise și dovedind față de civilizația acesteia o permeabilitate pentru care societatea feudală moldovenească nu era încă pregătită și pe care feudalitatea românească a Transilvaniei contemporane nu o dovedea decît cu totul izolat și întîmplător⁶⁸, Țara Românească găsea deci, la mijlocul secolului al XIV-lea și în deceniile imediat următoare, resursele materiale și artistice necesare pentru a concretiza, într-un monument ce aparține deopotrivă artei bizantine « aulice » din timpul Paleologilor și realităților culturale românești ale epocii, efortul conjugat al domniei mai de mult apărute și al mitropoliei abia întemeiate de a se înscrie într-o rînduială de viață spirituală și politică care, ca pretutindeni în Răsăritul ortodox al evului mediu, era consacrată înainte de toate de Bizanțul cu ale căru cercuri conducătoare, imperiale și patriarhale, statul dintre Carpați și Dunărea de Jos intrase în statornice legături tocmai în vremea ridicării bisericii Sf. Nicolae din Argeș.

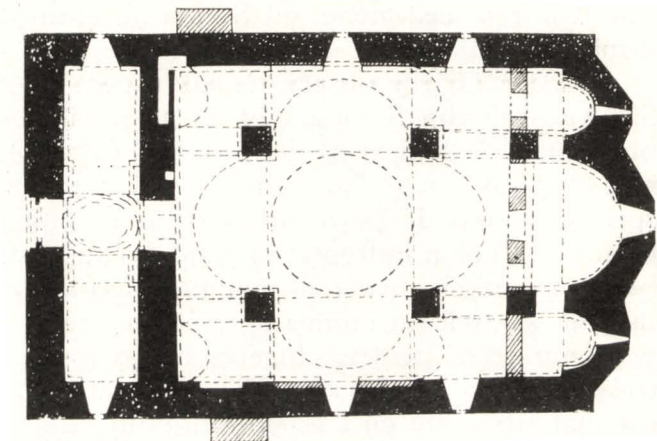


Fig. 9. — Curtea de Argeș. Planul bisericii Sf. Nicolae (Argeș II).

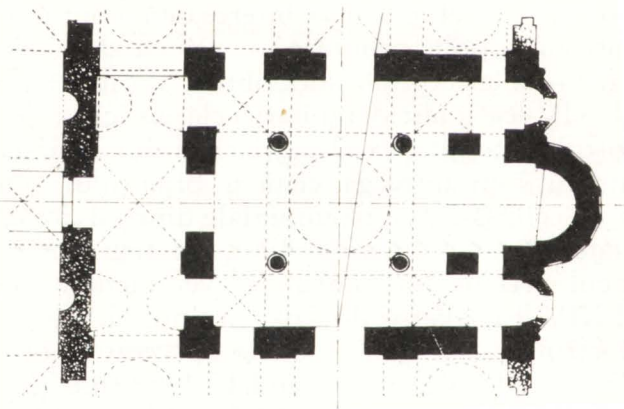


Fig. 10. — Salonic. Planul părții centrale a bisericii Sf. Apostoli.

★

⁶⁷ R. Theodorescu, *Quelques remarques sur le rôle des villes et des monastères dans la civilisation valaque du XIV^e siècle*, în *Actes du II^e Congrès international des études du sud-est européen*. Athènes, 7–13 mai 1970 (sub tipar), unde am încercat să oferim o explicație unor realități de istorie ecle-

siastică moldovenească de la începutul secolului al XV-lea și să căutăm sensul atributului de *σεβασπισκοπος* dat în iulie 1401 mitropolitului Moldovei de către patriarhia din Constantinopol.

⁶⁸ Hurmuzaki-Iorga, XIV, 1, nr. 30, p. 14.

Alături de configurarea, în cel de-al XIV-lea veac, a unei feudalități laice și ecleziastice cu o artă — îndeosebi cu o arhitectură — care îi reprezenta fidel gustul, ca și legăturile cu diverse zone de cultură din Peninsula Balcanică — fie cu Bulgaria, fie cu Salonicul și Constantinopolul —, știm, pentru aceeași epocă, chipul în care — cu unele, foarte probabile, înjghebări premergătoare — s-au statornicit la nordul Dunării de Jos primele întocmiri de viață bisericească la nivelul popular reprezentate de mănăstirile întemeiate în Oltenia de către greco-sîrbul Nicodim după 1370⁶⁹, cînd se încheia, prin crearea unei mitropolii a părților apusene ale Țării Românești, organizarea celeilalte vieți bisericești, la nivel feudal, bazate pe o ierarhie împrumutată Bizanțului. Nefiind aici locul a ne

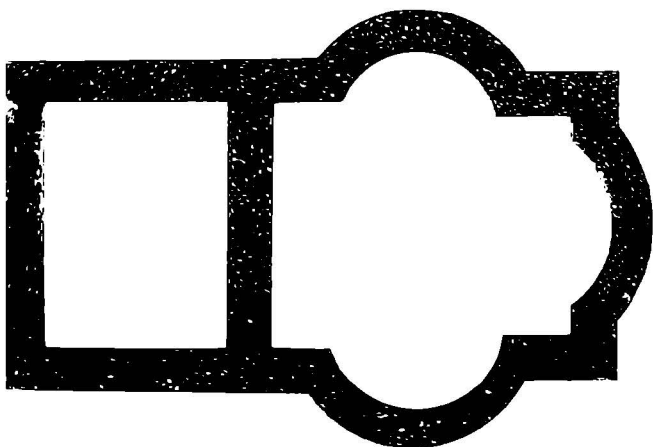


Fig. 11. — Vodița. Planul primei biserici a mănăstirii.

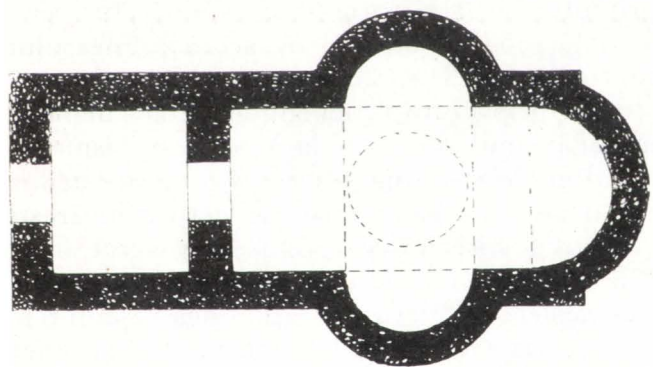


Fig. 12. — Starcevo Gorica. Planul bisericii.

întregului voievodat — va putea găsi pentru așezămintele sale, compuse nu numai din edificiul de cult (cel mai însemnat, desigur, și ca atare cel ce a atras cel mai mult, în mod statornic, grija comunității), ci și dintr-o serie de anexe grupate după principii anume, bine cunoscute, într-un ansamblu monumental, prototipuri faimoase din aria balcanică, adaptate de fiecare dată, funcțional, realităților locului. Mănăstirile românești dominate în secolul al XIV-lea aidoma celor din întreg sud-estul european — de isihasm, de preocupări misionare și de propagandă confesională și antieretică, conduse după norme împrumutate — ca samovlastia (autodespotia) — prestigiosului Munte Athos sau altor zone sud-dunărene, integrate într-o aceeași spiritualitate ortodoxă, internațională, din care se împărțăsea întreaga călugărie balcanică, au reprezentat în istoria noastră socială și culturală de la sfîrșitul evului mediu timpuriu — îndeosebi în Oltenia și în Muntenia unde situația ne este mai limpede

opri asupra a ceea ce știm — pe temeiul documentelor — că au însemnat, pe plan doctrinar și organizatoric, unele apropieri și deosebiri mai însemnate între clerul metropolitan și slujitorii primelor mănăstiri din secolul al XIV-lea în spațiul carpato-dunărean, va fi suficient a spune doar că și pe planul artei, ca și pe acela al credinței, dintr-un fond comun, bizantino-balcanic, fiecare grup de oameni ai bisericii a adoptat — pentru afirmarea unui tip de viață care să corespundă cel mai bine misiunii pe care o servea — acele modele ce se dovediseră deja de cîteva veacuri încă, la sud de Dunăre, cele mai adecvate scopului urmărit. Așa, de pildă, cum păruse firesc ca în jurul lui 1300 marii feudali munteni și olteni în frunte cu voievodul să preia, pentru nevoile curților lor, prototipul capelei dreptunghiulare mai des întîlnite în regiunile bulgare sau așa cum păruse potrivit mai tîrziu, către 1350, ca pentru un edificiu metropolitan — primul lăcaș al diocezei Ungrovlahiei — să se înalțe, tot în Țara Românească, un monument mai puțin obișnuit, de mari proporții, cu planul cruciform ce-și avea o tradiție prestigioasă în lumea bizantină, la fel, după 1370, monahismul nord-dunărean — apărut ca o firească consecință, la un nivel mai larg, popular, a unei organizări feudale bisericești superioare pe planul

⁶⁹ E. Lăzărescu, *Nicodim de la Tismana și rolul său în cultura veche românească. I* (Pină în 1385), în *Romanoslavica*,

XI, 1965, p. 237—285.

pentru epoca de care ne ocupăm — roadele locale ale procesului de *definitivă cristalizare a monahismului* care, alături de alte grupuri și categorii ale societății noastre medievale, acum încheigate în forme clare — boierimea în frunte cu domnia sau clerul metropolitan și episcopal —, a fost, ca pretutindeni în Europa contemporană, prin poziția sa privilegiată încă de la începuturile statelor feudale, un factor creator de cultură, strâns legat de destinele artei de pe aceste meleaguri. Desfășurată într-un interval de timp mai îndelungat — probabil încă din secolul al XIII-lea și în prima parte a veacului următor⁷⁰ — această cristalizare a monahismului local a devenit evidentă la sud de Carpați în deceniile opt, nouă și zece ale secolului al XIV-lea (cca. 1370 — cca. 1400), atunci când apar cele dintâi grupuri călugărești importante din aceste locuri, când domnia le conferă primele danii și drepturi ce au constituit temeiul economic și spiritual al puterii lor, când, în sfârșit, din punctul de vedere al creației artistice apar la stînga Dunării primele *monumente de cult ale unor așezăminte mănăstirești* cunoscute ca atare, documentar și material.

Legăturile călugărilor români, ca și ale celor străini așezați la nord de Dunăre — cel mai cunoscut exemplu în acest sens fiind cel al lui Nicodim, desigur — se stabileau în chip firesc în ariile de cultură mai apropiate, acolo unde circulația monahilor se putea face pentru nevoile mănăstirilor ce aveau uneori, încă din secolul al XIV-lea, posesiuni în afara hotarelor cîrmuirilor în care se aflau — unele așezăminte de la Athos stăpînind sate în Muntenia⁷¹, altele, din Oltenia, avînd pămînturi în Serbia⁷² — și tot din aceste arii aveau să fie împrumutate reguli de viață monahală pînă atunci, probabil, mai puțin precizate în părțile noastre, aveau să se aducă unele piese de artă liturgică și, cum vom vedea de îndată, chiar modelul de biserică mănăstirească pe care în cazul special al apariției sale la Dunărea de Jos olteană — la Vodița, în primul rînd, prin venirea aici, după 1370, a « fraților » lui Nicodim — îl putem lega nemișlocit de regiunile sîrbești; acestea erau de altfel cele care cunoșteau, mai ales dintr-al patrulea deceniu al secolului al XIV-lea, o viață politică și culturală ce le așeza pe primul plan al istoriei sud-estului european dominat, mai întîi, de figura lui Ștefan Dușan (+ 1355), mai apoi de aceea a cneazului Lazăr (+ 1389), și care, din punct de vedere bisericesc, se aflau în cele mai strînse raporturi cu centrul monahismului ortodox, Sfîntul Munte, prin ctitoria nemanidă de la Hilandar unde, după tradiție, ucenicise de altminteri însuși primul stareț de la Vodița și Tismana. Într-o bună parte a spațiului balcanic — începînd cu Macedonia și cu Athosul veacurilor X—XI, continuînd cu Serbia și cu Bulgaria vremii de maximă înflorire a vieții călugărești sud-est europene care a fost secolul al XIV-lea — tipul de biserică ce devenise consacrat, fiind cel mai apropiat nevoilor unei obști monahale ale cărei practici de cult se deosebeau de cele ale clerului mirean din bisericile de oraș sau chiar de cele ale clerului de pe lîngă reședințele feudale și curțile metropolitane, era tipul triconc. Istoria acestuia — de fapt paralelă și strict înrudită cu cea a planului treflat a cărui variantă și este de altfel și pe care îl întîlnim încă în Dobrogea bizantină a secolelor XI-XII, prin urmele modestului monument, probabil tot monastic, de la Niculițel — coboară înapoi în timp la bisericile cimiteriale balcanice ale secolului al VI-lea (îndeosebi la cele din părțile centrale ale peninsulei, de la Doljani, Klisura, Caricin Grad), inspirate la rîndu-le din tradiția destul de răspînditelor *martyria* paleocreștine⁷³. O dată cu sfîrșitul secolului al IX-lea și cu veacul următor, tipul triconc — întîlnit la acea vreme în întreaga zonă mediteraneană sub forma unor *cellae trichorae* de tip paleocreștin⁷⁴ — devine familiar Balcanilor îndeosebi pentru biserici de mănăstiri, răspîndirea sa în acest sens și într-un spațiu geografic bine circumscris datorîndu-se, pe cît

⁷⁰ T. Simedrea, *Viața mănăstirească în Țara Românească înainte de anul 1370*, în BOR, 7—8, 1962, p. 673—687.

⁷¹ Este cazul Cutlumuzului la unul din paracлизele căruia, în noiembrie 1389, jupan Aldea și soția sa Bisa dăruiau un sat de lîngă Slatina (*Documenta Romaniae Historica* (= DRH), I, București, 1966, nr. 19, p. 47).

⁷² Ne gîndim la cele cuprinse în dania din 1406 a despotului sîrb Ștefan Lazarević către mănăstirile Vodița și

Tismana (DRH, nr. 31, p. 68—69).

⁷³ A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur les cultes des reliques et l'art chrétien antique*, I, Paris, 1946, p. 102 și urm.

⁷⁴ Dj. Stricević, *I monumenti dell'arte paleobizantina in rapporto con la tradizione antica ed all'arte medioevale nelle regioni centrali dei Balcani*, în *Zbornik Radova Vizantološki Institut* (= ZRVI), VIII, 2, 1964, p. 410.

se pare, activității misionare a lui Clement și Naum în părțile macedonene, ceea ce și explică gruparea unor asemenea monumente de caracter monahal în zona lacului Ohrida în jurul lui 900⁷⁵. Prezența într-una două jumătăți a secolului al X-lea la biserica importantei mănăstiri athonite de la Lavra — legată strâns de numele și de prestigiul Sf. Atanasie, « părintele » spiritual al Sfetagorei — a planului la care ne referim aduce și noutatea arhitectonică a așa-numitului « triconc dezvoltat » sau « complex »: ne aflăm de fapt înaintea unei biserici de tipul constantinopolitan « în cruce greacă », cu patru stâlpi (sau, uneori, coloane) în spațiul central al naosului căruia i se adaugă și absidele laterale de vechi origini paleocreștine și paleobizantine ce capătă o funcție bine precizată în cadrul programului monastic, asemenea abside creînd spații laterale — *χοροί* —, utilizate pentru cîntecele liturgice de strană atît de frecvente în slujba mănăstirească⁷⁶. Devenit caracteristic pentru catoliconul athonit din secolele X-XI, întîlnit ca atare la sfîrșitul secolului al XII-lea și la deja amintitul așezămînt sîrbesc al Hilandarului, triconcul dezvoltat va avea o particulară răspîndire în Serbia veacului al XIV-lea, în mare parte și datorită cărturarului și reputatului călugăr care a fost Isaia de la Hilandar, cel aflat în fruntea misiunii din 1375 pentru împăcarea bisericii sîrbești cu aceea bizantină, personaj cu care se poate bănuia că Nicodim de la Vodița și Tismana — tovarășul său de călătorie la Constantinopol — a avut susținute legături de ordin spiritual⁷⁷; de călătoriile monahului Isaia de la Muntele Athos în Serbia se leagă, după opinia specialiștilor iugoslavi, apariția în această din urmă regiune balcanică, la mijlocul și în cea de-a doua jumătate a secolului al XIV-lea, a unor biserici de tip triconc athonit, cu stâlpi (biserica Sf. Arhangheli din Kučeviște, bisericile mănăstirilor Rdjavac și Ravanica)⁷⁸. Serbia veacului al XIV-lea va adopta în continuare acest tip triconc dezvoltat, sub înrîurirea puternică și explicabilă a Athosului, îndeosebi pentru lăcașele mănăstirești — spațiul naosului împărțit de stâlpi sau coloane răspunzînd mai curînd unor prescripții liturgice speciale privind locurile diferitelor categorii de monahi, de la egumeni pînă la călugări fără hirotonie, sau referitoare la pelerinajele la unele relicve așezate înlăuntrul unor biserici de mănăstiri —, întîlnindu-l îndeosebi în ultimul sfert al secolului la cunoscutele monumente din cel din urmă teritoriu sîrbesc de mare înflorire artistică care a fost valea Moravei, la abia amintita Ravanica (1375—1377) — ctitoria

⁷⁵ V. Korać, *O prirodni obnove i pravišima razvitka arhitekture u ranom srednjem veku u istocinim i zapadnim oblastima Jugoslavije*, în ZRVI, VIII, 2, 1964, p. 214; K. Miatev, *op. cit.*, p. 104—105.

⁷⁶ P. M. Mylonas, *L'architecture du Mont Athos* (963—1963), II, Chevetogne, 1964, p. 235. Este tipul de monument întîlnit la noi, în Țara Românească a începutului de secol XVI, la biserica mănăstirii Snagov, sub evidentă influență athonită subliniată de specialiști (Gr. Ionescu, *op. cit.*, p. 301—302).

⁷⁷ Bănuiala se întemeiază pe analiza atentă a corespondenței patriarhului Eftimie al Tirnovei cu Nicodim — corespondență din care nu ni s-au păstrat decît răspunsurile savantului arhieru la unele întrebări ale celui din urmă (E. Kalužniacki, *Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymius (1375—1393)*, Viena, 1901, p. 205—220; 221—224) —, de unde reiese o limpede dorință a starețului celor două mănăstiri oltene de a fi mai precis inițiat de către ilustrul cărturar isihast bulgar în unele chestiuni cu caracter dogmatic, atingătoare și de cîmpul angelologiei și al demonologiei (este vorba de răspunsurile efitimiene cuprinse în prima scrisoare îndeosebi, referitoare la natura, aspectul și libertatea îngerilor, la rolul lor ca intercesori, la vulnerabilitatea lor după izgonirea din ceruri), ca și o cunoaștere de către Nicodim a operei lui Pseudo Denis Areopagitul (de aici și o întrebare, la care Eftimie răspunde în aceeași primă scrisoare, referitoare la afirmația acestui autor oriental din vreme romano-bizantină în legătură cu revelarea tainei

intrupării unei anumite trepte îngeresti). Izvorînd din nevoia lui Nicodim de a fi mai bine înarmat din punct de vedere teologic în ceea ce credem a fi putut stabili că a fost lupta sa împotriva ereziei bogomilice la Dunărea de Jos (R. Theodorescu, *op. cit.*), asemenea lămuriri cerute patriarhului tirnovean demonstrează, între altele, că fondatorul Vodiței și al Tismanei cunoștea învățătura lui Pseudo Denis — lectură predilectă a isihaiștilor —, fie printr-o inițiere directă, prin filieră bizantină la Athos sau Constantinopol, fie prin traduceri făcute în lumea slavă, în primul rînd prin aceea datorată, după septembrie 1371, tocmai lui Isaia de la Hilandar (E. Turdeanu, *Les premiers écrivains religieux en Valachie: l'hégoumène Nicodème de Tismana et le moine Philothée*, în *Revue d'études roumaines*, II, 1954, p. 133, nota 1; cf. M. A. Purković, *Der Vater des Starez Isaia*, în *Byzantinische Zeitschrift*, 1—2, 1951, p. 461—462). Credem dar că nu este de loc hazardată presupunerea că Nicodim va fi aprofundat spiritul misticii pseudo-dionisiene — reflectate în primul rînd în tratatul *Despre ierarhia cerească* — prin intermediul și sub înrîurirea unei traduceri sîrbești datorate — în chiar anii întemeierii Vodiței și Tismanei și ai călătoriei sale pe malurile Bosforului — unui cărturar pe care-l cunoștea foarte bine și cu care colaborase îndeaproape în misiunea de conciliere a patriarhiilor din Peć și Constantinopol (1375).

⁷⁸ Dj. Stricević, *Uloga starca Isaije u prenošenju svetogorskih tradicija u moravsku arhitektonsku školu*, în ZRVI, 3, 1955, p. 221—232.

monastică a cneazului Lazăr –, la Pavlica (1379–1381) și Ljubostinja (după 1387), rezervând edificiile în care naosul cu abside laterale este lipsit de stâlpi sau coloane în spațiul central – tradiționalul plan triconc numit în acest caz « triconc simplu » sau « redus » – bisericii de curte a marilor feudali, așa-numita « pridvorița »⁷⁹ (poate și ca o influență a unor paraclise athonite de acest plan mai puțin complex)⁸⁰, reprezentată în același ultim sfert al secolului al XIV-lea, ca și în primii ani ai secolului al XV-lea, la Kruševac (Lazăr) – în reședința cneazului Lazăr – și la Veluče (1377–1378), la Neupara (1382), la Rudenica (1409–1410) și la Kalenić (1413–1417)⁸¹.

Dacă mănăstirile sîrbești – aflate în secolul al XIV-lea într-o legătură mai strînsă cu Athosul decît celelalte regiuni sud-est europene – au adoptat în această vreme planul de biserică mănăstirească de la Sfîntul Munte în varianta triconcului complex, lăcașele mănăstirești din Bulgaria aceluiasi veac (bisericele mănăstirilor Orehovo, Trîn, Poganovo)⁸², ca și cele nord-dunărene, din Oltenia, întemeiate după 1370 de către Nicodim, se vor mulțumi cu mai modestul plan triconc în varianta sa simplă, ce convenea unor comunități mai mici, cu mai reduse mijloace materiale, respectînd, nu mai puțin, un tip de monument religios pe care lumea monahală bizantino-balcanică îl consacrase din secolele X-XI încă și pe care – în varianta planului treflat și într-un cadru cultural deosebit, ținînd de realitățile spirituale ale Paristrionului bizantin – îl aflăm și pe pămîntul Dobrogei două veacuri și mai bine înainte de înălțarea, în cealaltă extremitate a Dunării de Jos românești, a primului monument triconc cunoscut pînă acum la noi ca datînd din cea de-a doua jumătate a secolului al XIV-lea, anume biserica mănăstirii Vodița. În ceea ce privește acest mult discutat monument oltean, vom spune de la bun început că el înseamnă pentru noi, prin primul lăcaș de aici (Vodița I, fig. 11) – cel ale cărui urme au fost descoperite în 1928 de către V. Drăghiceanu sub ruinele actuale (urme ale Vodiței II) –, edificiul celei dintîi mănăstiri a lui Nicodim, monahul originar din pestrița lume sîrbo-grecească a părților centrale ale Peninsulei Balcanice, aflat în legături cu mari feudali și cu importanți oameni ai bisericii din Serbia, venit din Craina sîrbească, prin Vidinul bulgar, în Banatul de Severin, întemeietor de așezăminte de propagandă confesională ortodoxă, antieretică, de reculegere și muncă în spirit isihast, cu norme de viață împrumutate direct Muntelui Athos, după modelul tuturor figurilor proeminente ale călugărimii contemporane din Balcani, în cazul său îndeosebi după modelul lui Isaia de la Hilandar, răspîditorul triconcului complex, de tip athonit, în Serbia și traducătorul în limbă slavă al lui Pseudo Denis Areopagitul, cel de ale cărui speculații starețul de la Vodița și Tismana nu părea a fi deloc străin, într-un mediu monastic în care nu vor fi fost, desigur, fapte neobișnuite ecourile misticii isihaste a timpului⁸³.

⁷⁹ Idem, *Dva varijeteta plana trkava moravske arhitektonske škole*, în ZRVI, 3, 1955, p. 213–220.

⁸⁰ G. Balș, *Notiță despre arhitectura Sfîntului Munte*, în BCMI, VI, 1913, p. 35.

⁸¹ Datările sint reproduse după A. Deroko, *op. cit.*, p. 176–177.

⁸² K. Miatev, *op. cit.*, p. 192–196. Semnificativ ni se pare că toate monumentele citate se află în Bulgaria de vest, în vecinătatea imediată a ținuturilor sîrbești, cu o puternică viață monahală în acel timp.

⁸³ Pentru cunoașterea de către Nicodim a învățurii lui Pseudo Denis vezi nota 77. Cit despre dovezile materiale ale unor ecouri isihaste în mediul primelor două mănăstiri ctitorite de Nicodim, vom cita mărturia unei piese de artă somptuoasă provenind din cea mai veche zestre de broderie liturgică a Tismanei: este vorba de un omofor împodobit cu o mulțime neobișnuită de figuri cuprinse în citeva zeci de medalioane (G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris, 1939–1947, p. 46, pl. I–IV; E. Turdeanu, *La broderie religieuse en Roumanie. Les étoles des XV^e et XVI^e siècles*, în BIRS, I, 1, 1941, p. 13–14;

V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 464 și 466; P. Ș. Năsturel, *Cuviosul Nicodim cel sfințit și odăjdiiile mitropolitului Antim Critopol de la Tismana*, în MO, 7–8, 1959, p. 425–428), într-o execuție bogată, într-o manieră ce ar duce cu gîndul, mai curînd, la confecționarea piesei într-un atelier sudic, bizantino-balcanic, poate chiar la Constantinopol sau la Salonic. Ca o particularitate ce ne interesează îndeosebi aici, trebuie relevat că broderia din secolul al XIV-lea de la Tismana poartă în două medalioane, cu inscripții prescurtate, monogramatice, aflate la partea superioară a piesei, cuvintele grecești – între care numărăm de două ori « lumina » (φῶς) – reprezentînd expresiile Φῶς Χριστοῦ φαίνει πᾶσιν și Φῶς Ζωῆς. Fie că, așa cum se bănuiește (*ibidem*, p. 428), respectiva broderie liturgică va fi fost lucrată pentru cel dintîi mitropolit al părților apusene ale Țării Românești care a fost grecul Antim Critopulos – cel de la care, tot la Tismana, se păstrează un epigonation –, fie că ea a aparținut chiar lui Nicodim, ceea ce ținem să subliniem este faptul, neremarcat pînă în prezent, că ne aflăm, prin monogramele de pe descrisul omofor, în fața unei dovezi pe care o socotim de oarecare greutate în cercetarea climatului isihast din amînti-

Ipoteza că drumul triconcului spre stînga Dunării de Jos a trecut prin Serbia și-a făcut loc de mai multe decenii în istoriografia noastră de artă⁸⁴, iar întregul context de istorie culturală contemporană ni se pare că o confirmă pe deplin. Chestiunea pe care au lăsat-o deschisă cercetările puțin sistematice efectuate la Vodița într-o vreme de pionierat a arheologiei noastre medievale a fost aceea a momentului în care un asemenea plan arhitectonic de origine bizantino-balcanică a fost transpus pentru prima oară la nordul Dunării în evul mediu, moment pe care abia reluarea, foarte recentă, a investigațiilor asupra urmelor primei mănăstiri a lui Nicodim l-a circumscris definitiv, pe temeiuri arheologice ce se completează de altfel cu cele de natură istoric-documentară și istoric-culturală.

Despre triconcul foarte simplu pe care-l reprezintă traseul zidurilor descoperite sub actuala biserică ruinată de la Vodița — deci despre așa-numita Vodița I în naosul căreia, ca și la modestele biserici de mănăstire vest-bulgare deja amintite din secolul al XIV-lea, nu apar pilaștri ce flanchează absidele creînd firide laterale și care joacă un rol de seamă în sprijinirea boltirii din încăperea centrală a monumentului — s-au exprimat păreri diverse în ceea ce privește datarea, de la descoperitorul său care, în consens cu o anume tendință mai generală în epocă, îi căuta originile în plin secol XIII⁸⁵, la istoricii contemporani ai artei vechi românești ce l-au atribuit fie ultimilor ani ai veacului al XIII-lea și primei jumătăți a celui de-al XIV-lea, deci vremii din jurul lui 1300⁸⁶ — cu o încercare de plasare mai precisă în primul sfert al secolului al XIV-lea⁸⁷ —, fie ultimei treimi a aceluiași veac⁸⁸. Acestor discuții — ca și celor privind monumentul triconc mai evoluat numit și Vodița II, socotit de unii ctitoria lui Nicodim⁸⁹, de alții un edificiu ulterior, din jurul lui 1400, dacă nu și mai nou⁹⁰ — le pune capăt însă definitiv, în chip oportun, cunoașterea astăzi a roadelor cercetării întreprinse foarte recent la Vodița⁹¹. Stabilind, pe baza stratigrafiei, etapele principale ale evoluției așezămîntului monastic dintre Severin și Orșova, de la întemeierea sa pînă tîrziu, în veacul al XVIII-lea, autorul cercetărilor la care facem aluzie a ajuns la concluzia fermă că «nimic din materialul arheologic de la Vodița nu poate fi atribuit cu certitudine unei perioade anterioare celei de a doua jumătăți a secolului al XIV-lea»⁹², reieșind totodată din observațiile sale că cea dintîi biserică de aici a funcționat puțin timp, dezafectarea ei producîndu-se relativ curînd după construcție — tot în cuprinsul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIV-lea, bănuim (după 1374–1376) — ca

cul așezămînt. Căci, după cum se știe, isihăștilor veacului al XIV-lea le erau proprii, la niveluri intelectuale diferite, interminabilele discuții dogmatice asupra naturii luminii — a celei taborice în primul rînd —, legăturile stabilite între eroii monahismului bizantino-balcanic și lumina miraculoasă fiind un laitmotiv al literaturii hagiografice de natură isihastă. Ținînd seama de împrejurarea semnificativă că între lecturile pe care par a le fi avut Nicodim și tovarășii săi figura la loc de cinste — ca la atîția alți călugări ai timpului, în același sud-est european — opera lui Pseudo Denis Areopagitul, în a cărui învățătură teologică motivul fundamental este lumina (P. Scazzoso, *Ricerche sulla struttura del linguaggio dello Pseudo-Dionigi Areopagita. Introduzione alla lettura delle opere pseudo-dionisiane*, Milano, 1967, p. 135), vom înțelege desigur mai bine semnificația pe care o avea aici, într-o îndepărtată mănăstire din Oltenia, prezența unei broderii purtînd, parcă obsesiv, monograma unui cuvînt ce ocupa un loc atît de însemnat în disputele teologice ale timpului, binecunoscute desigur atît fondatorului greco-sîrb al Tismanei, cît și mitropolitului, de obîrșie bizantină, al acelor locuri.

⁸⁴ G. Balș a subliniat în mai multe rînduri rolul regiunilor centrale ale Peninsulei Balcanice în apariția bisericii de tip triconc în Țara Românească și mai apoi în Moldova, către 1400, admișind o filieră athonită directă sau indirectă (*op. cit.*, p. 35–36), o foarte probabilă influență a Athosului exercitată prin Serbia (*Influence du plan serbe sur le plan des églises roumaines*, în *Recueil Uspenski*, I, 1, p. 277).

Explicația pe care învățatul român o dădea apariției triconcului în varianta sa simplă din secolul al XIV-lea, numită și «sirbească», tindea să vadă în acesta din urmă rezultatul suprimării navelor laterale create în triconcul complex athonit, prin suprimarea coloanelor sau a stîlpilor din spațiul central, mai exact spus prin alipirea lor, ca pilaștri ce flanchează absidele laterale, la zidurile de nord și de sud ale naosului. Pentru G. Millet (*op. cit.*, p. 154) același plan a apărut prin alipirea unor abside laterale la bisericile dreptunghiulare cu arce longitudinale întîlnite în Rascia.

⁸⁵ V. Drăghiceanu, *Săpăturile de la Vodița. Bisericile sfîntului Nicodim și a lui Litovoiu-Vodă*, în BCMI, XXII, 1929, p. 154.

⁸⁶ V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 141.

⁸⁷ Gr. Ionescu, *op. cit.*, p. 124.

⁸⁸ E. Lăzărescu, V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române I*, București, 1959, în SCIA, 2, 1959, p. 293; idem, *Despre mănăstirea Cozia și varianta de triconc căreia îi aparține biserică ei*, în SCIA, 2, 1970, p. 191.

⁸⁹ V. Drăghiceanu, *loc. cit.*; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 187; Gr. Ionescu, *op. cit.*, p. 124.

⁹⁰ E. Lăzărescu, V. Vătășianu, *Istoria artei feudale...*, p. 293, nota 2; idem, *Despre mănăstirea Cozia...*, p. 192.

⁹¹ Gh. I. Cantacuzino, *Probleme ale cronologiei ruinelor fostei mănăstiri Vodița*, în *Studii și cercetări de istorie veche*, 3, 1971, p. 469–477.

⁹² *Ibidem*, p. 473.

urmare a unei calamități naturale, a șubrezeniei edificiului sau a unei distrugerii în timp de război, cea de-a doua biserică fiind reclădită, după o curățire și o nivelare prealabilă a terenului, la începutul secolului al XV-lea. Astfel ni se pare că pe baza datelor istorice și arheologice de care dispunem, reconstituirea începuturilor Vodiței, în lumina ultimelor cercetări de aici, nu mai implică în nici un fel lungile discuții, nu o dată polemice, duse în legătură cu datarea Vodiței I, cu nașterea tipului Vodița II, cu raporturile cronologice și arhitectonice între acest din urmă monument și cele de la sud de Dunăre⁹³. Dovedindu-se în chip definitiv, prin săpături arheologice sistematice, că Vodița I nu poate fi anterioară celei de-a doua părți a secolului al XIV-lea — reieșind limpede, deci, că acesta este monumentul ridicat prin anii 1371–1373 și părăsit pe la 1374–1376 de către călugării lui Nicodim, foarte probabil din pricina temporarei recuceriri maghiare a Banatului de Severin pe teritoriul căruia se afla mănăstirea, ocupată acum pentru câțiva ani de clerici catolici⁹⁴, dar poate și din pricina unor năruiri parțiale produse la lăcașul principal al acesteia, modest și mai curînd șubred⁹⁵ — și putîndu-se susține cu temei că Vodița II — monument mai complex decît primul, un triconc « foarte savant structurat »⁹⁶ și mult mai durabil, ridicat, după opinia ultimului său cercetător, curînd, dacă nu chiar foarte curînd după Vodița I — ar putea fi atribuită anilor din jurul lui 1400 (poate chiar deceniului al nouălea al secolului al XIV-lea), cînd Țara Românească are din nou regiunea Severinului⁹⁷ și cînd vechiul lăcaș abandonat cu puțin timp în urmă a putut fi înlocuit, pe exact același amplasament, cu un altul de proporții sensibil mai mari, un important și controversat capitol al începuturilor arhitecturii medievale de zid de la Dunărea de Jos olteană devine mai clar decît pînă acum. În lipsa oricărui document care să indice precis fazele — sau

⁹³ Pentru toate aceste aspecte vezi V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 140–141, 188–190; E. Lăzărescu, V. Vătășianu, *Istoria artei feudale...*, p. 292–293; idem, *Despre mănăstirea Cozia...*, p. 184–193.

⁹⁴ Ca urmare a luptelor ungaro-muntene care vor fi început aici curînd după mijlocul verii anului 1374, Severinul era în stăpînirea angevină în vara anului 1376 (D. Onciul, *Titlul lui Mircea cel Bătrîn și posesiunile lui*, în *Scrieri istorice*, ed. A. Sacerdoțeanu, II, București, 1968, p. 112). Pentru ideea că acest prim monument ridicat la Vodița era același cu biserica înălțată de Nicodim, pledează și împrejurarea semnificativă că în nici un document referitor la cea dintîi ctitorie românească a călugărului sud-dunărean — și în primul rînd în hrisovul lui Vladislav I (DRH, nr. 6, p. 17–19) — nu se face vreo aluzie, obișnuită în evul mediu în astfel de cazuri, la o « refacere » « din temelii » a lăcașului pe locul unei biserici anterioare. Cit despre folosirea sa, un timp, de către clericii apuseni, amintim că cercetările din 1928 au scos la iveală un « postament de zidărie chiar în absida altarului bisericii » — este vorba de aceeași Vodița I —, postament care era utilizat în lăcașele catolice, elemente similare fiind găsite la Severin și Cimpulung în monumente ridicate de clerul latin sau transformate de acesta pentru nevoile cultului său. În cazul de la Vodița, nu ar fi de loc exclus ca după 1374–1376, o dată părăsită prima biserică a lui Nicodim, ea să fi fost transformată pentru scurtă vreme în lăcaș catolic, pînă la reocuparea munteană a Banatului de Severin sau pînă la năruirea ei către 1400 (o asemenea adaptare la cultul catolic bănuiește și V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 141, plasînd-o însă în perioada 1335–1342, potrivit datării pe care domnia sa o propunea pentru Vodița I).

⁹⁵ Eventual și ca o consecință a grabei în care a fost ridicat, îndată după venirea lui Nicodim la Dunărea de Jos apuseană, cu munca acestuia și a « fraților » săi, după cum ne informează hrisovul abia citat dat de Vladislav I Vodiței. Socotim de altfel, tocmai în acest sens, că printre rindurile

acestui document se poate întrevădea mărturia unei activități duse în spirit isihast, aici, pe malul Dunării oltene, de către un conducător de mică comunitate monahală, de vreme ce — dăruind cu bunuri noul așezămînt — domnul țării ținea să precizeze « iar cu munca lui chir Nicodim și a fraților lui, am zidit și am zugrăvit » (că numărul călugărilor ce au trudit la Vodița nu va fi depășit cifra de 12 încearcă a o dovedi, nu fără temei, T. Simedrea, *Mănăstirea Vodița. Glosă pe marginea unui document inedit*, în BOR, 1–3, 1947, p. 64–65, nota 5), ceea ce revine la a recunoaște expres rolul de zidari, pietrari și zugravi al celor ce trecuseră de curînd fluviul în acest ținut împădurit și izolat din statul Basarabilor; amintirea unei munci — de citeva luni probabil — prestată de către monahi ce nu se fereau să îndeplinească, deci, străvechi îndeletniciri ale cinului lor prin ridicarea și înfrumusețarea unei biserici de mănăstire, nu trebuie să mire cituși de puțin în contextul spiritual al secolului al XIV-lea, asemenea participări directe ale călugărilor, ce erau pregătite deopotrivă pentru meditații și pentru eforturi fizice, uneori grele, îndeosebi la construirea lăcașurilor proprii și a celor ale comunității, constituind o practică isihastă curentă (J. Meyendorff, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris, 1959, p. 38–39) ce duce cu gîndul, de altfel, la aceea similară din lumea cisterciană occidentală.

⁹⁶ Gr. Ionescu, *op. cit.*, p. 125.

⁹⁷ D. Onciul, *op. cit.*, p. 119; este foarte probabil că aici, la Vodița, va fi venit Nicodim după 1399 în Banatul de Severin, regiune ce putea fi socotită pe drept cuvînt de către un contemporan drept o parte din « Țara Ungurească » — amintită în cunoscuta însemnare a tetraevangelului din 1404–1405 (f. 316 v.), de unde aflăm că starețul Vodiței și al Tismanei « a scris » importanta carte liturgică « în anul al șaselea al prigonirii lui » (I. R. Mircea, *Cel mai vechi manuscris miniat din Țara Românească. Tetraevangelul popii Nicodim (1404–1405)*, în *Romanoslavica*, XIII, 1966, p. 203 și urm.) —, parte cedată ca feudă domnului muntean, aliat și prieten.

măcar una dintre ele — în care se încadrează cele două biserici de la Vodița, primul triconc de aici, simplu, încă lipsit în dreptul absidelor naosului de pilaștri care să sprijine eventuale arcade laterale menite a primi descărcarea unor arce dublouri sau longitudinale — amintind de altminteri, prin această particularitate, de un monument sîrbesc întru totul contemporan, biserica din Starcevo Gorica (1368—1379, fig. 12)⁹⁸ —, ca și cel de-al doilea triconc, prevăzut de data aceasta cu cei patru pilaștri — e drept, cu o secțiune mult mai îngustă⁹⁹ decît la monumentele de același plan, românești și sîrbești deopotrivă, de la sfîrșitul secolului al XIV-lea și din prima parte a celui următor, ceea ce ar fi (reiese după unii autori a căror opinie nu o mai împărtășim) indiciul unei datări sensibil ulterioare lui 1400 a Vodiței II¹⁰⁰ —, marchează oricum, fiecare, un alt moment al efortului depus în primul așezămînt monahal temeinic organizat în Țara Românească, pentru crearea unui lăcaș — ușor modificat de la o etapă la alta, în funcție de mijloacele, de timpul, de meșterii avuți la dispoziție înainte și după exodul spre Tismana, de către comunitatea monastică de la Vodița, ea însăși augmentată, probabil, către 1400 — conform unui plan arhitectonic care, într-o variantă mai dezvoltată corespunzînd necesităților de cult de acolo, fusese propriu unor biserici mănăstirești de la Athos și din Serbia, regiuni de unde venea de altfel Nicodim.

Explicabile printr-o anume comunitate culturală ce îngloba în cel de-al XIV-lea veac părțile apusene ale Dunării românești și cele nord-sîrbești de pe valea Moravei — printr-o unitate ce transpare pe tărîm artistic în planul și mai ales în decorul unor alte monumente românești (este cazul tipic al Coziei)¹⁰¹, dar pe care și alte fapte de istorie și de cultură o atestă —, cu atît mai firești dacă ținem seama de înrîuririle multiple, din domeniul vieții monahale sau al folclorului¹⁰², suferite de cultura românească într-a doua jumătate a aceluiași secol din partea zonelor centrale și apusene ale Peninsulei Balcanice, sau dacă ne gîndim la originea întemeietorului celor dintîi mănăstiri cunoscute de la Dunărea de Jos, corespondențele surprinse între Țara Românească și unele regiuni sud-est europene în ceea ce privește raportul strîns dintre înflorirea monahismului misionar și răspîndirea triconcului în principalele sale variante, de-a lungul secolului al XIV-lea, sînt în chip elocvent ilustrate pe plan arhitectonic, ni se pare, de situația surprinsă în cazul primei ctitorii a lui Nicodim¹⁰³.

Interesant de remarcat este faptul că după modelul mănăstirilor acestuia — Vodița și Tismana — aducătoare pe pămînt românesc a unor norme de viață călugărească de la

⁹⁸ A. Deroko, *op. cit.*, p. 179, 204, 239, fig. 397; cf. P. Mijović, *Za sistematizaciju zetske srednjovekovne arhitekture*, în *Tragom drevnih kultura Crne Gore*, Titograd, 1970, p. 187.

⁹⁹ «... atingînd aproape limita dincolo de care nu mai puteau avea efectiv un rol funcțional», precizează E. Lăzărescu (*op. cit.*, p. 192), care face această observație.

¹⁰⁰ *Ibidem*, citatul specialist sugerînd, implicit — și pe baza observării unei alte particularități a naosului Vodiței II, apărute și la unele monumente din Țara Românească la începutul secolului al XVI-lea (este vorba de faptul că absidele laterale se racordează pereților nordic și sudic printr-un arc intermediar ce creează între arcul principal și deschiderea fiecărei abside două retrageri succesive) —, o dată mai recentă ruinelor ce se văd și astăzi la suprafață. O asemenea datare — oricum anterioară lui 1493 cînd mănăstirea era în decădere, proprietățile ei făcînd obiectul unui proces (DRH, nr. 239, p. 384—386) — ni se pare totuși prea tîrzie în lumina rezultatelor arheologice ce dovedesc cu claritate o foarte mare apropiere stratigrafică a celor două monumente, Vodița I și Vodița II. Propunerea noastră de datare a acesteia din urmă imediat după reluarea Banatului de Severin de către domnii munteni — poate încă în deceniul al nouălea al secolului al XIV-lea —, într-un moment nu îndepărtat de părăsirea primului lăcaș din exact același loc, credem a fi mai conformă cu ansamblul reali-

tăților arheologice și istorice de aici.

¹⁰¹ V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 196.

¹⁰² Al. Iordan, *Les relations culturelles entre les roumains et les slaves du sud. Traces des voévodes roumains dans le folklore balkanique*, București, f. a.; A. Balotă, « Radu Voivode » dans *l'épique sud-slave*, în RESEE, 1—2, 1967, p. 203—228.

¹⁰³ Dacă pentru Vodița, cum vedem, informațiile documentare sînt completate cu cele de natură arheologică și artistică în ceea ce privește urmele edificiilor din veacul al XIV-lea, despre cea de-a doua ctitorie nicodimiană, biserica mănăstirii Tismana — sfîrșită, după toate probabilitățile, prin anii 1377—1378 (E. Lăzărescu, *Arhitectura în Țara Românească...*, p. 157) și amintită pentru prima oară într-un document din 3 octombrie 1385 (DRH, nr. 7, p. 21) —, nu știm nimic precis sub aspect arhitectonic, vechiul monument fiind cu totul refăcut în secolul al XVI-lea. Că cel dintîi lăcaș de aici — cu hramul Maicii Domnului atît de amintitor, ca și cel al Sf. Antonie de la Vodița, de lumea monahismului oriental și athonit — adoptase și el planul de la Vodița pare cea mai firească dintre ipoteze, măcar și numai pentru faptul că cercetările sumare efectuate aici în 1955—1956 au dat la iveală urmele unor abside la sud-est de biserica actuală (R. Teodoru, *Mănăstirea Tismana*, București, 1966, p. 14) și că planul acesteia, cu un veac și ceva mai nouă, avea să fie tot un triconc.

« minunatul și vestitul munte » al Athosului, voievozii munteni din ultima parte a secolului al XIV-lea au înălțat la rîndu-le, din proprie inițiativă, mănăstiri întocmite aidoma celor întemeiate, tot cu sprijin domnesc, de către monahul misionar venit din părțile sîrbești după 1370. Un prim exemplu în acest sens îl constituie așezămîntul de la Cotmeana¹⁰⁴ a cărui mult discutată biserică, datată cu aproximație în deceniile al optulea și al nouălea ale secolului al XIV-lea, prezintă un plan triconc simplu, lipsit de pilaștri în dreptul absidelor laterale — amintind prin aceasta, în chip semnificativ ni se pare, de biserica Vodița I, deci de un lăcaș monahal foarte simplu, ridicat de călugării lui Nicodim cu puțini ani înainte —, dar al cărui spațiu interior cu naosul prelung și relativ îngust, al cărui mod de trasare a absidei răsăritene cu trei laturi la exterior și al cărui tip de alcătuire a paramentului din cărămidă, cu firide lunguiețe ale căror arhivele sînt subliniate de discuri de ceramică smălțuită verzi și cafenii trimit toate, incontestabil, spre bisericile-sală din țaratul tîrnovean¹⁰⁵, a căror înrîurire asupra unor capele feudale din Țara Românească, înainte și după 1300, am evocat-o deja. Curioasa combinație, întrucîtva mecanică¹⁰⁶, între planul triconc și acela dreptunghiular — deci între două tipuri consacrate ale arhitecturii eclesiastice balcanice, cu care, înainte de ridicarea Cotmenei, regiunile românești luaseră deja contact la sfîrșitul secolului al XIII-lea și în cursul secolului al XIV-lea —, ca și certele apropieri tipologice între monumentul citat și cele de plan mononavat din părțile bulgare, boltite ca și acesta semicilindric¹⁰⁷, s-ar putea explica, credem, nu atît printr-o inabilitate — întrevăzută totuși la obținerea decorului exterior prin jocul, de altminteri foarte plăcut ochiului, al cărămizii și al ceramicii smălțuite —, nu atît printr-o « stîngăcie și o lipsă de îndrăzneală a meșterului local de a folosi un sistem de boltire potrivit cu schema aleasă pentru plan »¹⁰⁸, cît prin împrejurarea că un atare constructor — foarte probabil un român cunoscător, cu siguranță, al bisericilor din Tîrnovo și, poate, din Mesembria, dar la curent și cu alcătuirea bisericilor cvasicontemporane ale lui Nicodim —, chemat să ridice la porunca voievodului *lăcașul celei dintîi mănăstiri domnești* din Țara Românească, a îmbinat, într-un chip ce va fi părut foarte firesc unui creator medieval, un plan dreptunghiular — cu un aspect și într-o viziune spațială familiare marilor feudali laici autohtoni, caracteristice celor cîteva ctitorii voievodale pînă atunci știute la miazăzi de Carpați, în preajma reședințelor și a cetăților domniei — cu celălalt plan, triconc, abia introdus în Țara Românească prin călugării balcanici, devenit oarecum « canonic », cum am văzut, în cazul mai tuturor bisericilor mănăstirești de la nordul, ca și de la sudul Dunării de Jos.

Mai nou cu cîteva ani, așezămîntul monastic de la Cozia — căruia Cotmeana va sfîrși foarte curînd prin a-i fi supusă (1388), după voința domnului țării, ctitorul celui dintîi¹⁰⁹ — adăpostea începînd din anii 1388–1391, atunci cînd — pe temeiul mai multor argumente cărora, cu mărunte amendamente, ne-am raliat¹¹⁰, încercînd a le spori cu încă

¹⁰⁴ Menționată întîi la 20 mai 1388, o dată cu Cozia (DRH, nr. 9, p. 25–28), mănăstirea este mai veche, judecînd după prezența aici a unui clopot din 1385 (R. Greceanu, E. Greceanu, *op. cit.*, p. 53); pentru persoana ctitorului în legătură cu care există mai multe variante de atribuire — de la Radu I la Mircea cel Bătrîn — vezi datele documentare la *ibidem*, p. 53–62.

¹⁰⁶ De unde și părerea lui N. Ghika-Budești (*op. cit.*, p. 133; *idem*, *Mănăstirea Cotmeana*, în BCMI, XXIV, 1931, p. 171; *idem*, *L'ancienne architecture...*, p. 11) și a lui V. Vătășianu (*Contribuțiune la datarea bisericii mănăstirii Cotmeana*, în *Anuarul Comisiunii monumentelor istorice. Secția pentru Transilvania*, IV, 1932–1938, p. 418, fig. 1; *idem*, *Istoria artei feudale...*, p. 135–136) că biserica Cotmenei ar fi fost inițial o navă dreptunghiulară căreia i s-au adăugat ulterior abside laterale; ipoteza a fost infirmată însă de cercetările arheologice din toamna anului 1956 (I. Barnea, N. Constantinescu, *Sondajul de la mănăstirea Cotmeana*, în *Materiale și cercetări arheologice*, V, 1959,

p. 665, 668–669, fig. 1, cu secțiunile I și III A).

¹⁰⁶ Gr. Ionescu, *op. cit.*, p. 143.

¹⁰⁷ R. Greceanu, E. Greceanu, *op. cit.*, p. 78.

¹⁰⁸ Gr. Ionescu, *loc. cit.*

¹⁰⁹ DRH, nr. 9, p. 27; primul document știut pentru Cozia datează din 11 decembrie 1387 (DRH, nr. 25, p. 58–60, cu datare greșită 1402–1403, vezi E. Lăzărescu, *Despre mănăstirea Cozia...*, p. 175).

¹¹⁰ *Idem*, *Data zidirii Coziei*, în SCIA, I, 1962, p. 107–137; cit despre acceptarea micilor modificări cronologice propuse de noi pentru activitatea șantierului de pe valea Oltului, așa cum era văzută de autorul citat, vezi la același, *Despre mănăstirea Cozia...*, p. 181, nota 94. Dintre opiniile ce plasează, dimpotrivă, începuturile Coziei în prima parte a deceniului al nouălea al secolului al XIV-lea, amintim pe aceea exprimată de V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 194; *idem*, *Datarea mănăstirii Cozia*, în SCIA, I, 1969, p. 31–34. Evident, discuția deschisă asupra datării Coziei în istoriografia noastră de specialitate — avînd meritul de a îmbogăți cu

unul, de natură istorică¹¹¹ — socotim că a fost zidită, împodobită cu sculptură decorativă și cu fresce, o remarcabilă biserică de tip triconc, singura de acest fel păstrată fără multe și esențiale schimbări din veacul al XIV-lea muntean, biserică ce avea să devină la rîndu-i un prototip pentru unele din viitoarele lăcașuri mănăstirești din Țara Românească a secolelor XVI și XVII. Literatura de specialitate în jurul acestui monument este relativ întinsă, ceea ce ne dispensează, ca și în alte cazuri, a ne opri asupra descrierii arhitecturii sale armonioase, asupra destul de bogatului decor sculptat în piatră sau obținut din ornamente de teracotă, ce-și găsesc toate apropiate analogii în lumea sîrbească, îndeosebi în unele biserici din ultimul sfert al secolului al XIV-lea de pe valea Moravei¹¹². Că sîntem aici în fața unui lăcaș care continuă și încheie spre nord aria de arhitectură, atît de specifică, cu centrul în această ultimă regiune de înflorire a artei sîrbești medievale, ni se pare un lucru sigur, dincolo de detaliile și de ansamblul arhitectonic și decorativ — analizate și comparate de toți specialiștii cu atenția cuvenită —, însăși cronologia monumentelor indicîndu-l: biserica de pe malul Oltului, care era la noi, să nu uităm, *prima biserică mănăstirească menită a deveni necropolă domnească* după modelul lăcașelor principale din mănăstirile sîrbești, se inspira, nu întîmplător, fie numai pentru decorul exterior, fie și pentru acesta și pentru plan, dintr-un șir de edificii între care se prenumărau cea mai importantă biserică de mănăstire și cea mai însemnată biserică de reședință feudală ridicate de unul dintre cei mai prestigioși cîrmuitori balcanici ai timpului, cneazul Lazăr (este vorba de Ravanica și de Lazarica-Kruševac), înrudindu-se stilistic și cu alte, deja amintite, monumente din aceeași zonă, anterioare (Veluče, Neupara), cvasi contemporane (Ljubostinja) sau ulterioare (Kalenic). Dacă motivele sculpturii în piatră ce împodobesc, în relief plat și într-o anume simetrie, ancadramentele ferestrelor, arhivoltele arcadelor oarbe și rozetele cu împletituri, motive vegetale și animaliere stilizate între care distingem vrejuri cu semi-palmete, păsări afrontate și o acvilă bicefală — ce reprezenta aici, ca pretutindeni în epocă, însemnul despotiei bizantino-balcanice, însemn pe care ctitorul Mircea cel Bătrîn îl putea purta o dată cu cucerirea Dobrogei în 1388, pe cînd desăvîrșirea decorului exterior și interior la Cozia va fi fost abia în curs¹¹³ —, duc cu gîndul, așa cum s-a remarcat judicios, la un atelier de pietrari ce va fi lucrat puțin timp înainte la unele monumente de pe valea Moravei (fig. 13/1–2), anume — cum s-a mai observat¹¹⁴, și în chip semnificativ, ni se pare — tocmai la cele două principale ctitorii ale cneazului Lazăr (Ravanica și Kruševac), originea lor poate constitui mai departe obiect de discuție¹¹⁵. Analogiile, numeroase și firești, între sculptura exterioară a Coziei și aceea a monumentelor de pe valea Moravei — acestea din urmă, e drept, împodobite cu o gamă mult mai bogată de motive cioplite în piatră — devin totuși mai rare pentru arhitectură, cu excepția principalelor coordonate ale acesteia ținînd de plan și de modul de alcătuire a paramentului. Deși nu știm în nici un chip cum va fi arătat exteriorul celor două Vodite înainte de și în preajma lui 1400, este foarte probabil că cel puțin prima biserică de aici — mult mai mică decît Cozia, rod al unui efort monahal de la începuturile organizării călugărești la nord de Dunăre — era departe de a

noi date și interpretări cunoașterea unui monument principal al veacului al XIV-lea din Țara Românească și a climatului de istorie politică și culturală în care el a apărut — nu se limitează la contribuțiile citate. Dacă ne-am oprit la ele am făcut-o numai intrucît ne-au părut a fi cele mai substanțiale și mai bine circumscrise, noi înșine, pornind de la unele din aceste contribuții, adoptînd în problema de față un punct de vedere clar exprimat nu de mult (vezi nota următoare).

¹¹¹ R. Theodorescu, *Despre un însemn sculptat și pictat de la Cozia. (În jurul «despotiei» lui Mircea cel Bătrîn)*, în SCIA, 2, 1969, p. 191–205.

¹¹² G. Millet, *Cozia et les églises serbes de la Morava*, în *Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga*, Paris, 1933, p. 827–856; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale...*, p. 191–198; Gr. Ionescu, *op. cit.*, p. 134–141.

¹¹³ R. Theodorescu, *op. cit.*, p. 197–198.

¹¹⁴ V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 198.

¹¹⁵ Tocmai în acest sens e locul a menționa că ipotezei, pînă acum predominante, privind obirșia tehnicii și a motivelor sculpturii de la Cozia și, implicit, a celei de la bisericile sîrbești de pe valea Moravei undeva în lumea Caucazului (G. Balș, *Influences arméniennes et géorgiennes sur l'architecture roumaine*, Vălenii de Munte, 1931, p. 6), pare a i se putea opune din nou o alta, foarte verosimilă, care, departe de a stabili o legătură între motivele sculptate din Serbia și Oltenia secolului al XIV-lea cu aria orientală caucaziană, preferă să recunoască în podoaba exterioară a monumentelor citate ornamente din manuscrisele sîrbești ale timpului, din reliefurile paleologice constantinopolitane și din decorul fațadelor unor edificii italiene anterioare sau contemporane (A. Grabar, *L'art de l'Europe orientale au Moyen Age*, Paris, 1968, p. 86), deci dintr-o arie bizantino-occidentală ce știm că marca, pe alocuri destul de profund, arta balcanică a secolelor XIII–XIV.

prezenta fațadele împodobite ale monumentului de pe valea Oltului, în timp ce a doua Vodiță, apropiată ca dimensiuni de ctitoria lui Mircea cel Bătrîn, va fi primit, probabil, pe dinăuntru, ca și pe dinafară, o podoabă mai curînd modestă dacă judecăm după urmele găsite în săpături și după ceea ce se mai poate vedea în ruina actuală. Cu totul alta era situația Coziei, mănăstire domnească organizată, e adevărat, după normele athonite introduse la noi de călugării Vodiței și Tismanei, dar nu mai puțin destinată a deveni lăcașul de veci al voievodului țării — cel ce-și arbora pe fațade ca și în fresca tabloului votiv din naos însemnul unei înalte demnități în ierarhia feudală balcanică —, ctitorie a domnului ce a jucat cu mult cel mai important rol în deplina structurare a instituțiilor feudale din Țara Românească și care s-a impus pe locul știut în viața politică a acestor zone din Europa de sud-est. Arhitectul Coziei, fie un sud-dunărean din părțile Serbiei, fie un localnic de mare talent și cu o experiență dobîndită pe șantierul abia încheiate sau în curs de pe valea Moravei, a știut să facă pentru domnul ce-l chemase la Cozia o operă de concepție și nu de imitație, fapt în legătură cu care s-a insistat îndeajuns de către alți autori pentru a nu mai fi nevoiți să zăbovim asupra-i. Nu putem totuși trece mai departe fără a consemna opinia unui eminent cunoscător al realităților artistice sîrbești, atent cercetător al Coziei totodată — l-am numit pe Gabriel Millet —, care vorbea în termenii cei mai adecvați de modul în care se deosebea, în avantajul ei chiar, biserica olteană de contemporanele sale sîrbești « prin sentimentul măsurii, căutarea echilibrului robust și grija pentru logică care reclamă concordanța exactă a decorului exterior cu structura », prin aceea că poartă ceea ce învățatul francez socotea a fi « l’empreinte de la sagesse byzantine »¹¹⁶ regăsită la Cozia tocmai în acest sentiment al măsurii caracteristic tradiției artistice a Bizanțului¹¹⁷. Este, evident, locul a ne întreba de unde provine o atare trăsătură estetică dominantă a monumentului din Țara Românească, de unde izvorăște, în ciuda atîtor asemănări stilistice din punctul de vedere al arhitecturii, al detaliilor de sculptură decorativă, a unui aer comun « de familie », deosebirea limpede între toate monumentele de pe valea Moravei și Cozia, atît în ceea ce privește proporțiile — biserica noastră avînd, de pildă, o turlă mai puțin avîntată¹¹⁸, dar sigur mai armonios integrată în proporțiile generale ale monumentului —, cît și în modul de așezare, mai sobru, a decorului exterior. Răspunsul trebuie căutat, credem, nu într-un raport tipologic sau cronologic anume¹¹⁹ între construcția ridicată la sfîrșitul deceniului al nouălea al secolului al XIV-lea pentru voievodul Țării Românești și cele, anterioare sau ulterioare, înălțate în ultimul sfert al aceluiași veac și în prima jumătate a secolului al XV-lea pentru cneazul Lazăr, pentru despoții Ștefan Lazarević și Djurdje Branković, ci în gustul local ce va fi predominat pe atunci în mediile feudale de la noi în materie de creație artistică, în tradițiile de artă ale deceniilor anterioare. Deși biserică de mănăstire, Cozia era o ctitorie voievodală însemnată care trebuia — din pricini pe care nu putem decît să le bănuim și care țin probabil de spiritul vremii, tot mai înclinat, spre 1400, către reculegerea monastică, către izolarea între zidurile unor așezăminte mănăstirești — să adăpostească mormîntul unui voievod ce nu se mai îngropa, ca predecesorii săi, în cea mai importantă biserică a țării, Sf. Nicolae din Argeș, cea care, nu mai puțin, nu putea să nu stăruie în ochii contemporanilor drept edificiul eminamente reprezentativ pentru prestigiul mitropoliei și al domniei dintre Carpați și Dunăre în secolul al XIV-lea. Dar biserica de la Argeș, ținînd de alte tradiții de artă și avînd o altă semnificație decît aceea de la Cozia, întruchipa cel mai bine pe pămînt românesc în veacul amintit tocmai spiritul rațional, înclinarea spre logic, măsura și echilibrul arhitecturii bizantine contemporane, gravitatea ei solemnă, parcă și mai mult accentuată la edificiul argeșean — față de cele similare din Constantinopol și Salonic — de sobrietatea paramentului exterior. Ni se pare deci a intra în ordinea firească a lucrurilor și a fi pe deplin corespunzătoare acelei reguli a evului mediu care cerea ca ctitorul să aibă un rol foarte însemnat în alegerea tipului de monument și în supravegherea, prin oamenii săi, a înălțării acestuia, ipoteza noastră — ce ține mai curînd de domeniul, încă necer-

¹¹⁶ G. Millet, *op. cit.*, p. 849.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 856.

¹¹⁸ V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 194–195.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 194.

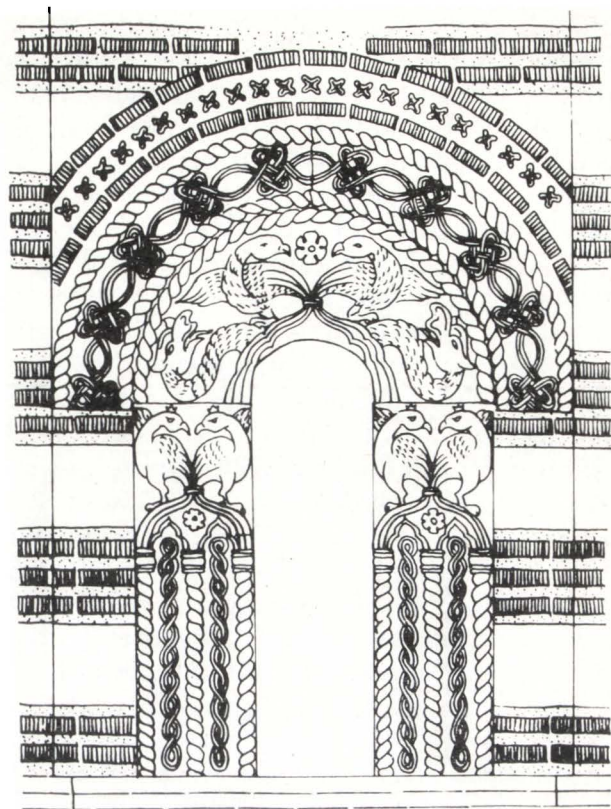
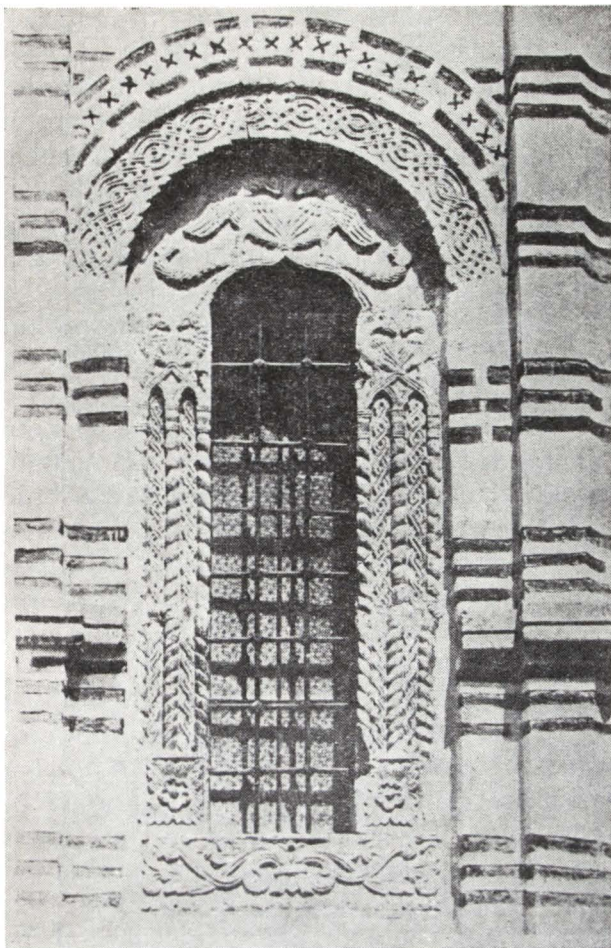


Fig. 13. — 1. Cozia. Ancadrament de fereastră pe fațada de sud a bisericii mănăstirii. 2. Lazarica-Kruševac. Ancadrament de fereastră pe fațada de sud a bisericii.

cetat, al esteticii medievale românești — potrivit căreia meșterul arhitect ce va fi trudit la Cozia a fost adus să lucreze pentru domnul muntean într-un spirit ce îmbina « moda zilei », închipuită în acel timp de stilul monumentelor de pe valea Moravei — ultimul stil arhitectonic balcanic de oarecare importanță —, cu tradiția — împămîntenită cîteva decenii înainte la nordul Dunării, la Argeș — a arhitecturii bizantine propriu-zise, apreciată desigur, în chip deosebit (și nu numai pentru valorile sale artistice, ci și pentru caracterul său reprezentativ pentru o lume către care domnia și mitropolia Țării Românești priveau stăruitor) de către cele mai înalte autorități politice și spirituale ale voievodatului.

Este de bănuat deci că edificiul principal al mănăstirii de la Cozia, apropiindu-se de o anume sobrietate bizantină, de o anume severitate pe care bisericile sîrbești contemporane nu o degajă, se integra prin arhitectura sa unui anume context spiritual pe care astăzi nu-l mai putem reconstitui decît anevoie, dar pe care-l ilustrează și mai bine, în aceeași ctitorie a lui Mircea cel Bătrîn, ceea ce a mai rămas din ansamblul picturii murale de secol XIV în pronaosul bisericii. Nu vom stărui asupra frescelor de la Cozia descrise în mai multe rînduri de specialiști ¹²⁰, dar vom aminti că în ciimatul monahal în care viețile sfinților erau scrise, copiate și cercetate continuu cu atenția cuvenită și din care propaganda antieretică era dirijată de conducători spirituali ca Nicodim ¹²¹, imagini de felul celor din pronaosul Coziei,

¹²⁰ I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX.^e siècle*, Paris, 1932, p. 70, 74 — 75; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 391 — 394.

¹²¹ R. Theodorescu, *Quelques remarques...*, unde am încercat, pe temeiul corespondenței patriarhului tirnovean Eftimie cu egumenul Voditei și Tismanei, al datelor pe care le avem despre prezențele bogomilice de la Dunărea de Jos apuseană (Banat și Oltenia) în secolele XIII — XIV,

al unor monumente epigrafice din aceeași epocă (rugăciunea-exorcism către sf. Sisinie, de la Budănești-Mehedinți); să schișăm peisajul de cultură folclorică, cu certe ecouri heterodoxe, datorat unor influențe eretice bogomilice, sud-dunărene, climatul în care păstorii spirituali și misionari de talia lui Nicodim erau chemați — ca și monahii athoniți, bulgari și sîrbi contemporani — să combată erezia dualistă, pentru triumful « adevăratei ortodoxii » (vezi nota 77).

ale « Menologului », ale « Sinoadelor ecumenice », ale « Viziunii Sf. Petru din Alexandria » sau ale sfinților pustnici erau menite a întreține o anume fervoare mistică, mult mai curentă printre călugări decât în rîndurile clerului metropolitan și episcopal, mai apropiat în secolul al XIV-lea, în Balcani, în Bizanț, în Rusia și, desigur, la noi, de realitățile concrete ale statului feudal. Așa cum pertinent remarcă V. Vătășianu deosebind stilul frescelor cu personaje hieratice și severe de la Cozia de acela al frescelor de la Argeș ce închid o lume atît de vie, ne aflăm în cazul celor dintîi în fața unei expresii de artă monahală, de pictură mănăstirească legată de zonele sud-dunărene — de Serbia nord-estică în speță ¹²², acolo unde și arhitectura religioasă a văii Moraviei prezintă analogiile de atîtea ori semnalate cu monumentul oltean —, de acea lume călugărească balcanică ce arătase, în Serbia de pildă, sub influența isihasmului, o anume predilecție pentru imaginile « Imnului Acatist » ¹²³ și care vedea în scena « Viziunii Sf. Petru din Alexandria » — așezată la Cozia nu departe de cea a conciliului niceean de care se leagă direct prin sens istoric și simbolic — icoana luptei împotriva rătăcirilor de la dreapta credință ¹²⁴; trebuie adăugat de altfel, în legătură cu această ultimă scenă a cărei însemnătate în pictura Coziei nu a fost, poate, suficient subliniată, dar pe care o putem înțelege mai bine în lumina a tot ceea ce știm despre combaterea bogomilismului de către monahii de la Dunărea de Jos în secolul al XIV-lea ¹²⁵, că ea constituia — din secolul al XIII-lea încă — o îmbogățire a programului iconografic bizantino-balcanic ¹²⁶, că înțelesul ei implica în acel timp, prin reprezentarea damnatului Arius, o condamnare a neomaniheismului (« arianismului ») și că ea putea căpăta, fără îndoială, la noi — în contextul spiritual al opoziției firești a monahismului din Țara Românească față de ecourile maniheene, balcanice, vehiculate la nivel folcloric în ținuturile dunărene și poate nu numai acolo — un conținut foarte contemporan, ținînd trează vigilența călugărilor isihasți din importantul așezămînt de la Cozia, împotriva doctrinelor heterodoxe, bogomile ¹²⁷, la fel cum aceeași scenă a « Viziunii », zugrăvită în unele biserici bulgare ale secolelor XIV—XV, indica celor ce o priveau pericolul prezentat pentru ortodoxie de amintita erezie dualistă însoțită de o întreagă demonologie la care fac frecvente referiri scrierile hagiografice ale timpului ¹²⁸.

În acest fel, neașteptat de limpede, deosebirea manifestată pe planul mai larg al întregii arte sud-est europene, într-a doua jumătate a secolului al XIV-lea și în prima parte a celui de al XV-lea, între pictura monastică și aceea « de curte », aulică, prima încărcată de un conținut mistic, tradus în forme rigide, a doua plină de viață, colorată, erudită în spiritul « renescentist » paleolog, se reflecta și în Țara Românească a ultimelor decenii ale secolului al XIV-lea, în distanța stilistică dintre singurele ansambluri de pictură murală păstrate aici din epocă, între Argeșul metropolitan și voievodal și Cozia monahală ¹²⁹. Că aceasta din urmă întruchipa deplin în preajma lui 1400, în arhitectură și în pictură deopotrivă, curentul de artă și de cultură specific vremii de cristalizare definitivă a monahismului din Țara Românească ni se pare un lucru cert ¹³⁰ și, deși nu știm nimic despre arta muntenească a veacului

¹²² V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 394.

¹²³ M. Vasić, *L'hésychasme dans l'église et l'art des serbes du Moyen Age*, în *Recueil Uspenski*, I, 1, p. 118.

¹²⁴ G. Millet, *La vision de Pierre d'Alexandrie*, în *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris, 1930, p. 99—115; C. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris, 1970, p. 246—248, 251, nota 47.

¹²⁵ Vezi notele 77 și 121.

¹²⁶ S. Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII^e siècle*. *Symposium de Sopotani*, 1965, Belgrad, 1967, p. 39.

¹²⁷ *Ibidem*, nota 30.

¹²⁸ I. Akrabova-Jandova, *Videnieto na sv. Petăr Aleksandriiski v Bălgaria*, în *Izvestia na Arheologhiceski Institut*, XV, 1946, p. 24—36; pentru « neomaniheismul » bulgar din secolul al XIV-lea și pentru lupta dusă împotriva sa de principalii îndrumători spirituali ai monahismului sud-dunărean și ai bisericii de la Tirnovo, vezi D. Obolensky, *The Bogomils. A Study in Balkan Neo-Manichaeism*, Cambridge, 1948, p. 250 și urm.

¹²⁹ În acest sens este evidentă eroarea lui V. Lazarev (*op. cit.*, p. 396—397) care pare a sugera posibilitatea ca la Cozia să fi lucrat discipoli ai zugravilor de la Sf. Nicolae din Argeș. Pe de altă parte, factura stilistică a picturilor din biserica olteană, atît de diferită de aceea întîlnită la frescele din lăcașul argeșean, arată cit de necesare sint rezervele — de la caz la caz — față de interesantele, dar poate prea generalizatoarele observații recente ale lui M. Chatzidakis asupra artei « monastice » (*Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle. Les recherches sur l'évolution du style*, în *XIV^e Congrès international des études byzantines*. Bucarest. 6—12 septembre 1971, *Rapports I*, București, 1971, p. 128).

¹³⁰ Interesant de remarcat este faptul că planul triconc, ca și sculptura decorativă de la Cozia, vor apare la sfîrșitul secolului al XIV-lea sau la începutul celui următor și în cuprinsul unei curți domnești, la Tirgoviște, unde la baza turnului Chindiei, lingă casele domnești din vremea lui Mircea cel Bătrîn, au fost scoase la iveală acum citeva decenii urmele unei biserițe (paraclis?) la care, de curînd, au fost

al XV-lea, bănuiala că planul bisericii lui Mircea cel Bătrîn, că factura și iconografia picturilor de aici vor fi înrîurit așezămintele călugărești ale epocii nu ni se pare exagerată, măcar și numai dacă ținem seama de ecoul, deja semnalat, pe care-l va avea biserica cea mare a Coziei în arhitectura monastică munteană de la mijlocul și finele evului nostru mediu.



Am încercat pînă aici să abordăm într-un mod nou principalele manifestări de artă dintre Carpați și Dunăre în jurul lui 1300 și pînă către 1400, prin găsirea corespondențelor precise și firești între fiecare etapă a evoluției societății locale în epoca creării statului Țării Românești și principalele « mutații » ale gustului feudalilor laici sau al oamenilor bisericii în funcție de « moda » pe care o impunea, din multiple pricini, una sau alta dintre ariile balcanice învecinate, dar mai ales în funcție de zonele de cultură spre care, politic și cultural, se îndrepta pătura conducătoare a țării recent întemeiate.

Dacă definitivelor cristalizări succesive ale unei feudalități laice, ale unei feudalități eclesiastice și ale unui monahism autohton le-a corespuns pe deplin, între mijlocul secolului al XIII-lea și sfîrșitul secolului al XIV-lea — în cadrul etapelor cronologice pe care am încercat, pentru prima oară ni se pare, a le distinge în chip limpede —, ridicarea de monumente de cult ale unor reședințe feudale (de plan central sau dreptunghiular), ale unei mitropolii (de plan « în cruce greacă înscrisă ») și ale unor așezăminte mănăstirești (de plan triconc)¹³¹, și dacă de fiecare dată, dar în mod de asemenea succesiv, modelele străine adaptate într-un context și într-un spirit local veneau din aria bulgărească, apoi din aceea bizantină și, în sfîrșit, din aceea sîrbească, nu mai puțin « posteritatea » acestor împrejurări de viață spirituală medievală este, pe alocuri, plină de învățăminte. Interesant de constatat este, de pildă, faptul că o atare deosebire a planurilor unor biserici s-a perpetuat în Țara Românească, corespundența dintre funcția monumentului și structura sa prelungindu-se în secolele XV și XVI, cu mai puțină rigoare, e drept, cu mai multe excepții de la o regulă ce pare a se fi stabilit în acest sens în secolele XIII—XIV, prin obiceiul de a croi un lăcaș religios înainte de toate după scopurile pe care era chemat să le slujească. Semnificative în acest sens sînt rezultatele unor interesante și recente cercetări asupra unor monumente mai obscure din Muntenia și din Oltenia secolelor XV—XVI, cercetări ce au dovedit în mod concludent că în toată această perioadă, pe lângă curțile marilor boieri se înălțau biserici de tip dreptunghiular, mononave — de felul celor întîlnite anterior la capelele din Severin și la Sînicoadă din Argeș —, cel mai adesea paraclise și necropole boierești care acoperă acum o arie geografică largă, corespunzătoare repartiției marilor domenii feudale de-a lungul și de-a latul voievodatului, din părțile oltene pînă în cele ale Buzăului și ale Ilfovului, ale Dîmboviței și ale Muscelului¹³², după cum revelator este faptul că planul « în cruce greacă înscrisă », adoptat în secolul întemeierii statului feudal de către o biserică pe care o socotim metropolitană, a fost reluat imediat după 1500 în Tîrgoviște, la un lăcaș — azi dispărut din păcate

găsite și fragmente de encadramente de piatră decorate cu ciubuce împletite și motive vegetale stilizate, amintind tot mai de Cozia, ca și ceramică monumentală ce duce cu gîndul la biserica de la Cotmeana (C. Moiescu, *Prima curte domnească de la Tîrgoviște*, în *Buletinul monumentelor istorice* (=BMI), 1, 1970, p. 314, fig. 3—5).

¹³¹ Distingerea, pe criterii pur formale (după planurile de biserici), a unor etape din evoluția arhitecturii Țării Românești în secolele XIII—XIV a făcut-o, în chip foarte apropiat de aceea propusă de noi, N. Ghika-Budești (*op. cit.*, p. 10—16), fără însă a vedea vreun moment — în lipsa unor instrumente de cercetare istorică și a unei concepții de istorie culturală adecvate — legăturile ce se pot stabili, într-un chip surprinzător de precis, între fenomenele social-

politice și cele artistice din epoca și aria amintite.

¹³² Șt. Andreescu, *O biserică din secolul al XV-lea: Dragomirești*, în *GB*, 1—2, 1969, p. 149—159; C. Pillat, *Biserici de plan dreptunghiular în Țara Românească a secolului al XVI-lea*, în *SCIA*, 2, 1971, p. 223—234. Un fenomen similar se petrecea de altminteri și în învecinata Moldovă, unde în secolul al XV-lea și în primele decenii ale celui de-al XVI-lea toate ctitoriile marilor boieri, devenite și locuri de îngropăciune ale feudalilor ce le înălșaseră (Dolhești, Bălenești, Arbure, Părhăuți), adoptă același plan dreptunghiular (S. Ulea, *Prima biserică a mănăstirii Putna (Contribuție la studiul fazelor de dezvoltare a arhitecturii medievale moldovenești)*, în *SCIA*, 1, 1969, p. 42), plan pe care-l întîlnim, exact în aceeași epocă, în Țara Românească.

— merit a deservi tot mitropolia ¹³³ ce se muta atunci în noua reședință domnească, sau după cum și mai limpede este, în sensul continuității la care ne referim, împrejurarea că la rîndul său triconcul, statornicit pe pămînt românesc o dată cu primele mănăstiri înjghebate la Dunărea de Jos apuseană în ultimele decenii dinainte de 1400, va fi caracteristic în secolul al XV-lea unor biserici de mănăstiri din Muntenia și din Oltenia ¹³⁴.

Dincolo de aceste cîteva observații succinte pe marginea chipului în care prestigiul « genezelor », al începuturilor arhitecturii medievale de zid de la Dunărea de Jos apuseană din secolele XIII—XIV și-a pus pecetea pe aproape tot ce s-a construit ulterior, în secolele XV—XVI, nu numai prin aspectul pur formal al monumentelor, ci mai ales prin funcția căreia acest aspect îi corespundea și îi era subordonat — fenomen întîlnit și în alte părți ale lumii europene în evul mediu, din secolul al IX-lea pînă în cel de-al XV-lea și mai tîrziu chiar, din Occidentul latin pînă în Rusia —, am putea adăuga — completînd cele notate mai sus — alte reflexe ale strînsei legături între unele fenomene social-politice și cele artistice întîlnite la miazăzi de Carpați în cel de-al XIV-lea veac. Ar fi de amintit, de pildă, că apariția unor tîrguri aflate pe principalele cursuri de apă sau drumuri de negoț ale Munteniei și Olteniei, legînd pămînturile transilvane cu cele dunărene — tîrguri care vor adăposti tot mai mulți locuitori români și străini, meșteșugari și negustori, ba chiar clerici și feudali — a fost o împrejurare de istorie românească cu mari consecințe pentru civilizația medievală de mai tîrziu, reflectată, în domeniul arhitecturii, în ridicarea unor monumente în cuprinsul sau la marginea acestor noi așezări, în unele timide dar limpezi tendințe de organizare urbanistică, pe « cartiere ». Prezența spre sfîrșitul secolului al XIII-lea, în secolul al XIV-lea și într-o bună parte din veacul următor a neguțătorilor și a meșterilor occidentali, germani, în unele centre ale Țării Românești, la Cîmpulung, la Argeș, la Tîrgoviște, la Rîmnic — ca și în învecinata Moldovă, ca și mai departe, în Boemia, în Polonia sau în Ungaria —, a unor coloniști deci, legați prin credință, prin limbă, prin obiceiuri și prin interese de cosîngeni lor transalpini, ca și venirea, în aceeași epocă — dacă nu chiar mai devreme, uneori — a reprezentanților clerului apusean, a căror propagandă misionară și al căror rol în planurile de cruciadă ale Ungariei și ale papalității aveau să-și găsească încununarea în crearea, spre cel de-al nouălea deceniu al secolului al XIV-lea, a episcopatelor catolice de la Severin ¹³⁵ și de la Argeș ¹³⁶, sînt nu numai fapte de istorie economică, politică și ecleziastică, ci și evenimente cu răsunet în artă, nefiind de loc surprinși a observa că, drept consecință a procesului contemporan de *crystalizări urbane*, apar în Țara Românească — ca și în Moldova de altfel —, la sfîrșitul evului mediu timpuriu și la începuturile celui dezvoltat, *monumente de cult ale unor comunități orășenești* legate, cum era și firesc, de grupurile străine, catolice, de mediul de tîrgoveți, meșteșugari, negustori și clerici veniți de dincolo de munți începînd cu cea de-a doua jumătate a secolului al XIII-lea, după retragerea tătarilor.

Dacă biserici modeste, parohiale, ale locuitorilor români — încă nedesprînși de mediul rural — din principalele centre muntene și oltene nu ni s-au păstrat (fiind înălțate majoritatea, probabil, din lemn, ca și unele schituri sau biserici din satele învecinate atît de asemănătoare primelor noastre tîrguri medievale), coloniștii germani și slujitorii episcopatelor catolice și-au ridicat de la început — în piatră, în stilul romanic și mai apoi în cel gotic provincial al ținuturilor de unde veniseră și cu care erau în permanent contact — lăcașuri de închinăciune ale comunității, în cartierul pe care aceasta îl locuia, la fel cum unii misionari franciscani și dominicani — care alegeau de regulă, în aceste secole, pentru ctitorirea unor mănăstiri,

¹³³ Avem în minte încheierile la care a ajuns C. Moiescu (*Puncte noi de vedere asupra etapelor de construcție a vechii biserici mitropolitane din Tîrgoviște*, comunicare prezentată la a III-a Sesiune științifică a muzeelor, 22 decembrie 1966) în ceea ce privește datarea, la începutul secolului al XVI-lea, a dispărutului lăcaș al mitropoliei tîrgoviștene.

¹³⁴ Sînt elocvente, în acest sens, cazul Tinganului și cel al Vișinei (ultima datînd poate de la sfîrșitul secolului al XIV-lea, vezi Șt. Andreescu, M. Cazacu, *Mănăstirea Vișina, un monument din veacul al XIV-lea*, în *BMI*, 4, 1970, p. 43—46), putîndu-ne întreba în chip legitim dacă nu cumva

și celelalte mănăstiri muntene, menționate în documentele primei jumătăți a secolului al XV-lea, cu hramuri semnificative pentru legăturile cu călugărirea isihastă baleanică (Strugalea, Bolintin, Glavacioc, aflate toate sub pavăza numelui Maicii Domnului: *DHR*, nr. 35, p. 76; nr. 88, p. 153; nr. 94, p. 163) vor fi avut lăcașe cu un plan similar, triconc.

¹³⁵ C. Auner, *Episcopia catolică a Severinului*, în *Revista catolică*, II, 1913, p. 53—54.

¹³⁶ Idem, *Episcopia catolică a Argeșului*, în *Revista catolică*, III, 1914, p. 439—440.

aici, în Răsăritul european, nu locurile izolate căutate, în bună tradiție isihastă, de monahii ortodocși, ci tocmai aglomerările urbane mai importante și mai convenabile propagandei lor confesionale — vor întemeia în aceleași centre câteva așezăminte monastice.

« Kloster »-ul (Cloașterul) ¹³⁷ și Bărăția ¹³⁸ din Cîmpulung, biserica gotică din castrul de la Severin ¹³⁹, aceea a Sf. Fecioare de la Argeș ¹⁴⁰, cea cu hramul similar din Tîrgoviște ¹⁴¹, ca și cealaltă Bărăție, din Rîmnicul-Vîlcei ¹⁴² — monumente menționate doar în izvoare sau chiar păstrate, ca ruine sau lăcașe adaptate cultului ortodox, pînă în zilele noastre, data-bile în diverse momente, între a doua parte a secolului al XIII-lea și începutul celui de-al XV-lea — nu sînt de fapt altceva decît dovezile unui efort artistic, nu lipsit de interes și de importanță, legat de viața orășenească tot mai activă din abia întemeiata Țară Românească și mai ales de acele grupuri etnice ce par a fi ocupat, în veacul al XIV-lea încă, un rol economic preponderent și unul cultural de loc neglijabil. Atare construcții ale romanicii întîrziat și ale goticii constituiau în fond un reflex depărtat și tîrziu, într-un mediu ortodox legat de Bizanț și de Balcani, al unor realități spirituale occidentale care în această vreme de ultimă mare expansiune medievală, politică și religioasă, a Apusului spre Răsărit, s-au făcut simțite pînă la Dunărea de Jos, în Grecia și în Mediterana orientală, monumentele pe care le-am amintit — ca și cele din Siretul sau din Baia Moldovei, ca și cele, desigur, dispărute fără urmă, din cetățile Dobrogei dunărene unde se întîlneau în acel timp clericii catolici cu corăbierii italieni — indicînd pe tărîm arhitectonic și urbanistic ridicarea alături de domnie, de feudalitatea laică și ecleziastică, ca și de monahism, a unei noi forțe — aceea orășenească, deocamdată activă, în secolele XIII și XIV îndeosebi, prin factori de colonizare străină, mai tîrziu dominată definitiv de elementul majoritar, românesc —, forță care va însemna mult, după 1400, în ansamblul culturii evului mediu dezvoltat, în triumful unor forme românești de civilizație medievală.



Pricinile pentru care — cercetînd începuturile artei Țării Românești și chipul în care ele au oglindit realitățile sociale ale acelor vremuri și locuri — am insistat mai mult asupra arhitecturii nu credem că mai trebuie demonstrate, știut fiind gradul în care monumentul arhitectonic, cel ecleziastic îndeosebi, reflectă mentalitatea, gustul, poziția și orientarea culturală a unei societăți în evul mediu. Deși, cum am văzut de cîteva ori, frescele de secol XIV de la Argeș și Cozia nu sînt lipsite de legătură cu mediul social și intelectual în care se înălțaseră zidurile pe care erau menite a le împodobi, deși nici operele de sculptură sau de broderie, de argintărie sau de ceramică din Țara Românească a aceluiași veac nu sînt mai puțin în strînsă relații — ca oriunde de altminteri — cu evoluția rînduielilor feudale locale, credem a fi cu mult mai interesant, în lumina a tot ceea ce se știe despre climatul de cultură de la Dunărea de Jos către 1300 și 1400, despre afinitățile sale cu un climat mai larg, contemporan, est- și sud-est european, să încheiem incursiunea noastră într-un capitol de veche artă românească cu semnalarea unui singur aspect major, caracteristic întregii civilizații a românilor în această epocă de prime sinteze culturale, întîlnit deopotrivă în instituțiile politice și ecleziastice, în viața intelectuală a timpului: ne gîndim la aspectul *internațional* — și știm cît de mult se potrivește termenul (dincolo de conținutul său modern ce nu trebuie să preteze la confuzii) cu sensul întregii existențe medievale —, alunecat uneori, chiar, spre un eclectism ce aduna în aceeași regiune, ba chiar într-un același monument, opere de artă ținînd, în forme și decor, de arii artistice deosebite foarte net, cea bizantino-balcanică și cea apuseană, romanico-gotică. Că într-o vreme de căutări, de opțiuni politice și confesionale,

¹³⁷ P. Chihaia, *Monuments romans et gothiques...*, p. 45.

¹³⁸ *Ibidem* p. 40; Șt. Balș, *Restaurarea Bărăției din Cîmpulung Muscel*, în *Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare*, 3, 1969, p. 11–14.

¹³⁹ Este vorba de edificiul religios ale cărui începuturi sînt atribuite îndeobște primei jumătăți a secolului al XIV-lea (V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 149), dar pe care ni se pare cu mult

mai firesc — ținînd seama și de observațiile făcute cu prilejul ultimelor cercetări de aici (M. Davidescu, *op. cit.*, p. 23–26) — a-l lega de momentul, cu cîteva decenii mai tîrziu, al creării scaunului catolic de Severin în jurul lui 1380.

¹⁴⁰ P. Chihaia, *op. cit.*, p. 49–53.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 53.

¹⁴² *Ibidem*, p. 54–55.

de selectare și adoptare a acelor norme de viață socială, morală și intelectuală care să se înscrie cel mai bine pe coordonatele unui spirit românesc pe cale de definitivă cristalizare, la câteva veacuri de la încheierea etnogenezei, « cruciadele » arpadiene și angevine, propaganda confesională dominicană, franciscană și athonită, călătoriile negustorilor italieni, armeni și bizantini, colonizările germane și turcești, expedițiile feudale ale cavalerilor din Occident sau ale cîrmuitorilor balcanici și otomani au contribuit toate, un timp, la familiarizarea românilor de la Carpați și de la Dunărea de Jos cu elementele unei anume civilizații internaționale, cosmopolite, eclectice chiar, într-o vreme în care hotarele Răsăritului și ale Apusului european nu fuseseră încă fixate brutal, pentru câteva veacuri, de progresele Semilunei — civilizație ale cărei reflexe arta le va înregistra în modul cel mai precis și mai vizibil —, ni se pare cu totul explicabil și demn de subliniat aici.

Elementele occidentale și bizantino-balcanice, ajunse prin filieră ungaro-transilvană sau sîrbo-bulgară în fortificațiile secolelor XIII și XIV din Banatul de Severin, ca și la cetățile de la Poenari sau Giurgiu; în costumul voievodal muntean, așa cum îl știm grație unor portrete din tablouri votive (de la Argeș și Cozia), din efigii monetare contemporane (ale lui Radu I și Mircea cel Bătrîn) sau chiar mulțumită unor descoperiri arheologice (mormîntul, probabil, al lui Vladislav I de la Argeș) — cu analogii pînă în lumea cavalerescă franceză creatoare de modă seniorială în această vreme a « goticului internațional », dar și cu ecouri ale veșmîntului aulic din Constantinopol; în podoabele, atît de des comentate, din mormintele bisericii Sf. Nicolae din Argeș, mărturisind amestecul de înniruri ale modei germane și italiene asupra accesoriilor costumului voievodal și boieresc din Muntenia dinainte și din jurul lui 1400, sau în bijuteriile și în piesele de argintărie laică, de influență sudică, din părțile Mehedinților (Gogoșu, Șușița); în sculptura funerară de la Argeș (faimosul gisant înfățișînd, probabil, pe Radu I, domnul iubitor de armuri și însemne heraldice din Occident, sau sarcofagul învecinat, de inspirație balcanică) și în aceea monumentală de la Cozia — evocă, toate, tocmai peisajul de artă și de cultură, pestriț, dar deosebit de interesant, al unei epoci în care românii de la Dunărea de Jos intrau în contact direct cu lumea feudală a Apusului, în care primii Basarabi își uneau interesele și familia cu cele ale suveranilor sud-estului european, în care, în sfîrșit, neguțătorii și meșterii autohtoni din abia înjghebatele tîrguri de dincoace de Carpați aveau prilejul a cunoaște nemijlocit noi mărfuri și noi deprinderi meșteșugărești din toate orizonturile. Adăugînd asemenea mărturii, semne ale timpului și ale unor legături întreținute de păturile sociale cele mai înstărite ale de curînd născutului voievodat cu ariile de civilizație cele mai prestigioase din Europa contemporană, dovezilor — amintite altădată de noi înșine — despre existența unui artizanat popular, în toate ținuturile de la Dunărea de Jos, la nivelul de sensibilitate folclorică care era acela al maselor — cele atît de puțin cercetate încă — de țărani și tîrgoveți din primele epoci ale evului mediu¹⁴³, imaginea unei societăți ce-și oglindea cîștigurile și preschimbările în arta veacului care i-a marcat istoria prin unele cristalizări esențiale se împlinește, poate, întrucîtva, căpătînd un spor de semnificație pentru întreaga cultură veche românească.

ART ET SOCIÉTÉ EN VALACHIE AU XIV^e SIÈCLE

RÉSUMÉ

En essayant d'établir un rapport direct entre l'évolution de la société roumaine au nord du Danube et au sud des Carpates vers 1300 et 1400, d'une part, et, d'autre part, celle des formes et des structures artistiques — de l'architecture ecclésiastique, en premier lieu — de la même époque et des mêmes régions, l'auteur déchiffre trois étapes majeures, caractérisées par certaines prédilections et options du goût des féodaux de Munténie et d'Olténie pour certaines influences successives de l'art des pays voisins, en fonction, toujours, de l'importance politique, économique et spirituelle de ceux-ci dans le contexte historique

¹⁴³ R. Theodorescu, *Sur les débuts de l'art populaire médiéval roumain*, in RRHA, 7, 1970, p. 6–10.

du Sud-Est européen aux XIII^e et XIV^e siècles. Une première étape, placée dans la seconde moitié du XIII^e siècle et dans les trois ou quatre premières décennies du XIV^e (approx. 1250 — approx. 1330/1340), correspond à la *cristallisation définitive d'une féodalité laïque nord-danubienne*, à l'époque de la genèse de l'Etat valaque, étape durant laquelle a lieu l'érection des *monuments de culte des résidences féodales*, chapelles des cours ou des châteaux situés dans deux régions plus importantes, noyaux de vie féodale du nouvel Etat (Argeş-Muscel et Severin), monuments qui reflètent d'une manière prépondérante les relations politiques et ecclésiastiques avec le monde bulgare: c'est le cas de l'église récemment découverte à Argeş sous l'église Saint-Nicolas, du type « en croix grecque », datée au XIII^e siècle (Argeş I), ayant des analogies à Nicopole, Dolna Kamenica, Sapareva Banja et se rangeant donc dans l'évolution sud-danubienne de l'église cruciforme des XII^e — XIV^e siècles; des chapelles rectangulaires de Severin et de Sinicoară d'Argeş, très proches des monuments de Trapezitza à Târnovo (une place à part revient dans cette étape à la basilique de Cimpulung — fruit, à ses débuts, du XIII^e siècle, de l'architecture romane de Transylvanie dans cette bourgade de colonisation saxonne —, transformée par une adaptation assez inhabile, autour de 1330, en église orthodoxe d'une cour princière établie ici pour quelque temps). Une seconde étape est représentée par la *cristallisation définitive d'une féodalité ecclésiastique* — consécutive au processus mentionné plus haut —, que l'on pourrait placer dans ses grandes lignes aux cinquième, sixième et septième décennies du XIV^e siècle (approx. 1340 — approx. 1370), époque de l'apparition à Argeş et à Severin des métropolies ayant des dignitaires et un clergé byzantins et à laquelle correspond l'édification de la seule fondation connue de cette période en Valachie: il s'agit — dans l'interprétation de l'auteur qui rejoint ainsi celle d'autres spécialistes — d'un *monument de culte d'une métropole*, en l'occurrence l'église Saint-Nicolas d'Argeş, érigée autour de 1340 — 1350. Les analogies pour l'architecture de cet édifice « en croix grecque inscrite », de même que celles pour ses fresques, dans la Macédoine byzantine — en premier lieu à Thessalonique où, quelques dizaines d'années auparavant, on avait construit une église de même plan, assez proche comme proportions de l'édifice d'Argeş, due en partie ou entièrement à un fondateur qui était en même temps patriarche de Constantinople (Saints-Apôtres) et où, toujours au début du XIV^e siècle, se situent les peintures (Saint-Nicolas Orfanos) qu'on a comparées dernièrement aux fresques ultérieures d'Argeş (dont les similitudes avec les mosaïques du monastère constantinopolitain de Chora ont été depuis longtemps soulignées) — sont autant d'indices qui font admettre une orientation très accentuée, au milieu du XIV^e siècle, du clergé métropolitain et de la cour princière d'Argeş vers les zones d'art byzantin proprement dit, vers la deuxième ville de l'Empire, à une époque où l'empereur et le patriarche de Constantinople étaient en rapport direct avec la féodalité laïque et ecclésiastique de Valachie et où les représentants de la Grande Eglise occupaient la chaire métropolitaine de ce nouveau diocèse de Byzance. La troisième et dernière étape de l'évolution artistique et sociale en Valachie au XIV^e siècle est celle de la *cristallisation définitive du monachisme*, voué, à côté de la noblesse et du clergé épiscopal et métropolitain, à un grand rôle social et culturel, processus évident au sud des Carpates surtout dans les huitième, neuvième et dixième décennies du XIV^e siècle (approx. 1370 — approx. 1400) et matérialisé dans la construction des *premiers monuments de culte d'établissements monastiques*. Le climat spirituel, commun aux monastères d'Olténie et de Munténie (Vodița, Tismana, Cotmeana, Cozia), de Serbie et du mont Athos, est étudié du point de vue artistique, les échos hésychastes, dans certaines pièces d'art somptuaire liturgique à Tismana, étant mis en évidence, ainsi que les échos de la lutte antihérétique (notamment antibogomilique) dirigée par les moines roumains et sud-danubiens, dans certaines scènes des fresques de Cozia et, enfin, les échos architectoniques des rapports culturels entre les personnalités proéminentes du monachisme de Valachie (Nicodème de Vodița et de Tismana) et de Serbie (Isaïe de Hilandar); de même, on essaie une interprétation nouvelle — au point de vue de la conception spatiale et décorative — de certains monuments de plan triconque — spécifique pour les églises des communautés monacales — de Cotmeana, l'église du premier monastère princier de Valachie, et de Cozia, la première église monastique du pays conçue pour abriter une nécropole voïévodale. Avec une brève analyse de la « postérité », aux XV^e — XVI^e siècles, du rapport établi aux XIII^e — XIV^e siècles entre les plans des églises et leurs fonctions; après la mention des correspondances chronologiques et régionales des processus de *cristallisation urbaine* et d'apparition des *monuments de culte des communautés urbaines* — à Cimpulung, Severin, Argeş, Tirgoviște et Rîmniciu-Vilcea — liées aux colons catholiques transalpins; enfin, après le rappel de l'aspect international du climat de la civilisation et de l'art du Bas-Danube au XIV^e siècle et au début du XV^e — à une époque où les rencontres multiples, politiques, économiques et religieuses de l'Orient byzantino-balkanique avec l'Occident ont laissé leurs traces dans l'art (sculpture funéraire, costume seigneurial, art des bijoux et des monnaies) —, on clôt cette tentative d'établir un rapport très précis et hautement significatif entre l'évolution de la société et l'évolution de l'art dans le premier Etat roumain du Moyen Age, au cours de son premier siècle d'existence historique.

ORIGINEA ȘI SEMNIFICAȚIA IDEOLOGICĂ A PICTURII EXTERIOARE MOLDOVENEȘTI (II)*

de SORIN ULEA

In prima parte a acestei lucrări¹ am analizat temele *fundamentale* (Asediul Constantinopolului, Imnul Acatist, Arborele lui Ieseu, Judecata de apoi și Marea rugăciune a absidelor) ale picturii exterioare din vremea lui Petru Rareș, vreme în care am arătat că a fost creată pictura exterioară moldovenească. Conducând analiza iconografică în așa fel încât să ținem la tot pasul seama de împrejurările istorice, și în primul rând de cele politice în care a apărut și evoluat acest gen unic de pictură, am ajuns la o concluzie diferită de cele ale înaintașilor noștri în materie, români sau străini. Iată — pentru a reînnoa firul argumentației — care era acea concluzie: pictura exterioară a bisericilor din vremea lui Rareș a fost creată în momentul cel mai dramatic al existenței Moldovei medievale ca stat independent: momentul în care forța militară turcească, ajunsă la apogeul ei sub Soliman Magnificul, ținea întreaga țară sub amenințarea iminentă a invaziei și subjugării. Iar rostul picturii exterioare era tocmai acela de a constitui o grandioasă invocatie colectivă adresată de moldoveni Mîntuitorului — prin mijlocirea Maicii Domnului, a lui Ioan Botezătorul, a oștilor cerești și a « tuturor sfinților », așa cum apar ei în imensa Rugăciune de pe cele trei abside — pentru îndeplinirea celei mai arzătoare aspirații a vieții lor de atunci: « Dumnezeu atotputernic (așa cum apare el pe tronul ceresc, în axul absidei altarului), care s-a întrupat (așa cum arată imaginea Fecioarei cu Isus pe genunchi) și s-a jertfit (așa cu marată imaginea Pruncului pe disc) pentru mîntuirea neamului omenesc, să ocrotească de dușmani poporul Moldovei și să-i dea victoria armată împotriva turcilor cîmpăritori (așa cum se arată în scena Asediului), tot așa cum odinioară, prin mîna Fecioarei, a dat apărătorilor Constantinopolului biruința asupra păgînilor persani. Iar pentru fărădelegile lor să nu-i ierte Dumnezeu nici după moarte pe dușmanii Moldovei, ci să-i arunce pe toți în focul nestins al Gheenei »² (așa cum se arată în vasta compoziție a Judecării de apoi).

Pornind la analiza temelor fundamentale ale picturii exterioare, care acoperă în cea mai mare parte fațadele bisericilor, arătăm, totodată, că, în afara lor, mai există și un număr de teme secundare³. Trei dintre aceste teme sînt aproape nelipsite: Vămile văzduhului, Geneza și Parabola fiului risipitor. Celelalte — reprezentînd, toate, vieți de sfinți — variază ca subiect și întindere după intențiile mai speciale ale autorilor ansamblului respectiv, după *accentele* pe care au dorit să le pună, deși trebuie spus că și aici se pot

* Prezentul studiu a fost înaintat spre publicare la 28 octombrie 1971.

¹ Sorin Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești (I)*, în SCIA, X, 1963, 1, p. 57—93; idem, *L'Origine et la signification idéologique de la peinture*

extérieure moldave (I), în *Revue roumaine d'histoire*, 1963, 1, p. 29—71.

² *Originea și semnificația...*, p. 89; *L'Origine et la signification...*, p. 67.

³ *Originea și semnificația...*, p. 69—70; *L'Origine et la signification...*, p. 39—41.

distinge unele constante. În cele ce urmează ne vom ocupa tocmai de aceste teme secundare sau, mai bine zis, auxiliare ale picturii exterioare din vremea lui Rareș⁴.

Vămile văzduhului (fig. 1) constituie, de departe, cea mai importantă și mai originală dintre toate temele secundare cu excepția, doar, a Zapisului lui Adam cu diavolul, care a fost introdus în ciclul Genezei și asupra căruia vom reveni mai jos. Necunoscute în arta celorlalte țări ale evului mediu creștin, Vămile sînt, așa cum a arătat Paul Henry, o creație moldovenească, un produs al folclorului românesc⁵. Ele ilustrează o străveche credință populară, întîlnită și aiurea în răsăritul Europei, dar care s-a bucurat de o răspîndire extraordinară tocmai în țările române⁶. Punctul de pornire al acestei credințe l-a constituit o scriere apocrifă despre viața lui Vasile cel Nou, alcătuită în secolul al X-lea la Constantinopol, de un oarecare Grigore⁷, care se prezintă pe sine drept « ucenic » al sfîntului. Biserica Răsăritului a refuzat să accepte această scriere printre textele canonice, socotind-o dubioasă, drept care nu l-a trecut nici pe Vasile cel Nou în sinaxarele ortodoxe. Și într-adevăr, așa cum se prezintă, opul lui Grigore avea puține motive să fie pe placul oficialității eclesiastice. Vasile cel Nou e un pustnic, însă unul cam ciudat. Găsit din întîmplare de niște oameni ai împărăției prin pustiurile Asiei Mici și bănuat a fi un spion, el e adus

⁴ Dorim să amintim că și în partea I a lucrării ne-am ocupat de cîteva din temele secundare. Subliniem însă că ne-am ocupat numai de acelea care erau atît de strîns și de manifest legate de semnificația militară a două din temele principale — Asediul Constantinopolului și Imnul Acatist — încît menționarea lor nu putea fi în nici un chip evitată. Este vorba de reprezentările sfinților militari călări de la Homor și Moldovița, care acompaniază reprezentările respective ale Asediului Constantinopolului și Imnului Acatist, de imaginea ecvestră a sfîntului Gheorghe de la Voroneț, precum și de Viața lui Ioan cel Nou, patronul Moldovei, tot de la Voroneț, și care a apărut acolo, pentru prima oară, ca o compensare a scoaterii din pictura exterioară a Asediului Constantinopolului. Pe de altă parte, cititorul nu va fi, fără indoială, surprins să reîntîlnească aceste teme secundare și aici, pentru că tocmai aici, în prezentul studiu, este locul de drept al temelor secundare.

Cu nota de față am răspuns, credem, și lui V. Drăguț, care într-un articol publicat de curînd (*Pictura murală din Țara Românească și Moldova și raporturile sale cu pictura Europei de sud-est în cursul secolului al XVI-lea*, în *Buletinul monumentelor istorice*, XXXIX, nr. 4, 1970, p. 30, nota 39) și-a exprimat surprinderea că în partea I a lucrării noastre nu ne-am ocupat de loc de reprezentările Vieții sfîntului Nicolae în pictura exterioară moldovenească.

⁵ Paul Henry, *De l'originalité des peintures bucoviniennes dans l'application des principes byzantins*, în *Byzantion*, 1924, p. 300—301; idem, *Folklore et iconographie religieuse*, extras din *Bulletin de l'Institut français des hautes études en Roumanie. Mélanges* 1927, București, 1928, p. 1—11; idem, *Les églises de la Moldavie du Nord*, Paris, 1930, p. 246—247.

⁶ Paul Henry, în lucrările și locurile citate și mai ales în *Folklore et iconographie...*, p. 1—11; de asemenea, M. Gaster, *Literatura populară română*, București, 1883, p. 439—440 și S. Florea Marian, *Înmormîntarea la români*, București, 1892, p. 449—456; N. Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească*, II, București, 1938, p. 166—178.

⁷ Cele mai vechi manuscrise grecești par a se păstra din secolele XIV—XV. (A. Veselovski, *Безразличные и обоюдные в житии Василия Нового и народной эсхатологии*, în *Разыскания в области русского духовного стиха*, V, 1889, Petersburg, p. 124, apud E. Gheorghiev, *Литература на изострени борби в средновековна България*, Sofia, 1966, p. 64).

Tot Veselovski a publicat și o mare parte dintr-o amplă redacție a *Vieții lui Vasile cel Nou*. (A se vedea D. Russo, *Studii bizantino-române*, București, 1907, p. 23). Dintre traduceri în limba slavonă am avut cu precădere în atenție un manuscris moldovenesc din veacul al XVI-lea (de altfel singurul care se păstrează din cele scrise în țările române în veacurile XIV—XVI). Acest manuscris — ce se află în biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, sub cota 133 (P. P. Panaitescu, *Manuscrisele slave din biblioteca Academiei R.P.R.*, vol. I, București, 1959, p. 160—161) — prezintă o redacție prescurtată față de cea publicată de Veselovski. E ușor de presupus că în Moldova veacului al XVI-lea vor fi fost efectuate mai multe transcrieri ale *Vieții lui Vasile cel Nou*, unele dintre ele prezentînd, foarte probabil, o redacție mai amplă decît cea pe care o conține manuscrisul 133. Un neajuns al manuscrisului nostru — dar nu foarte important, pentru că poate fi remediat în bună măsură prin coroborarea cu alte manuscrise slave scrise în țările slave vecine cu noi — este lipsa primelor două, maximum trei pagini, precum și a altor citorva, ici-colo, pe parcursul povestirii. Cit privește traduceri în limba română, ele sînt un fenomen de cultură mult mai tîrziu. Aceste traduceri au circulat în multe copii în veacul al XVIII-lea (N. Cartoian, *Cărțile populare...*, p. 167, 176—178) și au culminat cu cea făcută de Rafail protosinghelul în 1816, după textul scris în veacul al XVII-lea de ieromonahul Atanasie din Creta și publicat la Veneția în 1693 sub titlul de *Στόμα θανάτου*, și care era, el însuși, o traducere în greaca modernă a unei redacții mai scurte decît cea publicată de Veselovski (D. Russo, *Studii...*, p. 24 și G. Pesenti, *Byzantinische Zeitschrift*, XXX, 1929/30, p. 316—323). Toate edițiile ulterioare, multe la număr, ce s-au publicat în românește nu sînt decît reeditări, cu minime îmbunătățiri, ale textului protosinghelului Rafail. O singură excepție o constituie traducerea românească publicată de O. Densușianu (*Studii de filologie română*, București, 1898, p. 61—98). Făcută, după părerea lui O. Densușianu, în Moldova spre finele veacului al XVII-lea, ea are la bază o redacție mai scurtă decît cea a lui Veselovski și chiar decît cea pe care o prezintă traducerea lui Rafail. De altfel, trebuie spus că pînă astăzi nimeni nu a coroborat încă manuscrisele grecești, slave și române pentru a stabili textul de bază al *Vieții lui Vasile cel Nou*.

a Constantinopol în fața unui înalt demnitar (de origine « agareană » adică arabă, musulmană, nu uită să sublinieze Grigore) și supus la felurite cazne. Scăpînd însă la un moment dat din mîinile chinuitorilor, îl vedem pe sfînt că, în loc să fugă bucuros în pustiurile sale și să-și reia viața schimnicească în cea mai deplină singurătate, el se instalează în zgomotoasa metropolă, la casa unui creștin pe care-l izbăvise de friguri, și începe a lecu pe bolnavii care veneau la dînsul. Timpul trece, gazda la care locuia moare de bătrînețe și pustnicul-orășean, zdravăn în continuare, dă ascultare rugămintii unui înalt demnitar al împăratului și se mută în casa acestuia. Demnitarul îi pune la dispoziție și o servitoare de-a lui — bătrîna Teodora — ca să-l îngrijească. Femeia era și un fel de secretară particulară, primind pe unii, amînînd pe alții și transmițînd diverse răspunsuri din partea sfîntului. În această stare prosperă a cuviosului și auzind de minunile sale, apare și Grigore, care se lipește pe lîngă dînsul devenindu-i ucenicul favorit. Bătrîna slujnică ține și ea la tînărul zelos, căruia-i spune cu dezmiardare « domnu Grigore ». Dar într-o zi Teodora își dă și ea obștescul sfîrșit, iar ucenicul, jelind-o mult, îl tot roagă pe sfînt să-i spună ce i s-a întîmplat bunei bătrîne după moarte. Acesta îi face voia și i-o arată pe Teodora în vis. Teodora îi dezvăluie atunci tînărului că încă din ceasul morții s-au ivit în preajmă-i doi îngeri în veșminte strălucitoare care i-au însoțit sufletul pînă la ceruri, trecîndu-l prin 21 de vămi: 1. Clevetirea; 2. Batjocorirea; 3. Zavistia; 4. Minciuna; 5. Mînia și înverșunarea; 6. Mîndria; 7. Cuvintele deșarte; 8. Camăta și fraudă; 9. Nedreptățile și vanitatea; 10. Iubirea de arginți; 11. Beția; 12. Pomenirea de rău; 13. Vrăjitoria și descîntecul; 14. Îmbuibarea; 15. Slujirea de idoli și ereziile; 16. Sodomia; 17. Preacurvia (adulterul); 18. Uciderea; 19. Furtul; 20. Curvia; 21. Nemilostivirea și asprimea inimii⁸. Săracă la viața ei, bună la inimă și crezînd în Dumnezeu după felul țaranilor, ea îi povestește tînărului, într-un limbaj colorat și expresiv, călătoria prin vămi, mărturisindu-i că a fost și ea un om ca toți oamenii. N-a asuprit pe nimeni și n-a fost fudulă, fiind o femeie necăjită. Altminteri, s-a bucurat și ea de viață cum a putut, căzînd adesea și în ispită. A vorbit de multe ori ce nu se cădea, s-a mai întrecut și cu mîncarea, s-a întrecut și cu vinul uneori, iar curvia n-a putut-o ocoli întotdeauna. Dar bun și milostiv a fost cuviosul Vasile, că încă de la desprinderea sufletului de trup a dat celor doi îngeri ce-o însoțeau o pungă plină de bani, din care au dat și ei dracilor, după trebuință, la unele din vămi, răsкупărîndu-l din ghiarele lor și învrednicindu-l să poposească, după fel de fel de încercări, în așezarea de veșnică pace și lumină a raiului.

Povestea vieții lui Vasile cel Nou — care mai cuprinde la sfîrșit și o vedenie a Judecării de apoi ce nu ne interesează aici — e plăcută la citit și povestită cu talent de Grigore în chipul unui adevărat basm popular, în care numai subiectul e religios. Toate cele trei personaje sînt simpatice și pline de umanitate. Pustnicul fugit de lume reintră activ între oameni, acceptă fără false rezerve ambianța vieții urbane și devine, prin lecurile sale minunate, un om util societății. Bătrîna Teodora e o mireană simplă, cumsecade și cu inima deschisă, prototipul omului din popor. La fel și autorul însuși, care în unica sa scriere nu abordează teologia cu solemna alambicare a călugărului erudit, ci cu

⁸ Așa cum le-am prezentat aici, titlurile Vămile sînt, în traducere românească, cele de la Voroneț, unde se găsește cea mai bine păstrată reprezentare a acestei teme. Acolo unde titlurile sînt deteriorate sau ilizibile (5, 9, 13, 17), le-am completat prin coroborarea cu titlurile corespunzătoare din manuscrisul 133, care prezintă o listă a vămilor identică cu cea de la Voroneț. (E adevărat că și din manuscrisul 133 au dispărut, o dată cu paginile respective, cîteva titluri (12, 18, 19, 20), însă acestea se pot citi, din fericire, la Voroneț.)

De fapt, nu am făcut decît să reluăm operația lui P. Henry, care a dat și el, la vremea sa (*Folklore...*, p. 8),

lista titlurilor tot după Vămile de la Voroneț (în transcriere slavă și traducere franceză), însă cu cinci titluri lipsă, cu unele erori de lectură [ca de pildă *нмолжствосрдѣ* (sic)] și, evident, fără a corobora cu manuscrisul 133, pe care nu l-a cunoscut. Dăm mai jos titlurile Vămile de la Voroneț în limba în care au fost scrise: 1. *каветнои*; 2. *поржаніе*; 3. *завистнои*; 4. *лжжїнои*; 5. *шрестъ и гнѣвъ*; 6. *грьдснои*; 7. *празнословїе*; 8. *ахѣа и лѣтъ*; 9. *нправдѣ и тѣрїсавїе*; 10. *срѣбрѣюбіе*; 11. *пманство*; 12. *помнїїе азъ*; 13. *обѣанїи и отправлїїи*; 14. *обждїи*; 15. *идолослжжїи и вѣсѣкожїи*; 16. *мжжїаѣганїе*; 17. *прѣлюбождѣанїе*; 18. *разбонїнїческо*; 19. *гѣтѣнои*; 20. *блѣднои*; 21. *нм(н)ло(сѣтъ) и жїстѣосрдѣ*.

familiaritatea unui țăran cu darul povestirii, și care declară, cu o candoare dezarmantă, că tare-i plăceau alergările cu cai și că o dată, grăbindu-se spre locuința cuviosului, nu l-a răbdât inima și s-a abătut și pe la hipodrom, unde a urmărit cu desfătare prima « rundă » a alergărilor, uitînd de cele sfînte⁹.

Este, credem, mai mult decît evident că tocmai asemenea prezentare a păcatelor omenești și a vieții de după moarte, în chip de poveste, fără severități ascetice și subtilități teologale, adică exact în spiritul mentalității populare și pe gustul voievodului bas-tard care era Petru Rareș și care se formase, și el, în aceeași mentalitate, a și determinat introducerea Vănilor în pictura exterioară moldovenească. Și aceasta cu atît mai mult cu cît însuși Vasile cel Nou era un sfînt « activ », care părăsise pustnicia ca să-i ajute pe oameni și care — foarte asemănător lui Ioan cel Nou, patronul Moldovei — suferise cazne din partea unui potentat ce ascundea, sub masca demnitarului bizantin, pornirea sa de musulman contra creștinilor.

Teologii și zugravii lui Rareș au imaginat Vămile sub forma unui turn foarte înalt, zugrăvit din soclu și pînă sub streșină, în colțul de nord-vest al bisericilor¹⁰, cu 21 de trepte de o parte și de alta¹¹. De fiecare parte stau cîte doi draci, cîte doi îngeri în veșminte albe aducîndu-le în față sufletul celui mort, înfățișat în chipul unui copil. O mică inscripție indică, în dreptul fiecărei trepte, păcatul respectiv.

Ce s-a urmărit, de fapt, prin prezentarea Vănilor văzduhului în pictura exterioară moldovenească, Vămi despre care, în afară de constatarea lui Paul Henry că sînt de origine folclorică, nimeni nu a spus nimic cu privire la eventuala lor semnificație, la rostul lor pe zidurile bisericilor din vremea lui Rareș? Înainte însă de a răspunde la această întrebare, să trecem pe scurt în revistă și celelalte două teme despre care am pomenit mai sus — și despre a căror semnificație de asemenea nu s-a spus nimic pînă acum —, căci toate sînt, cum vom vedea îndată, în strînsă legătură între ele.

⁹ Ms. slav. 133, p. 35—36.

¹⁰ P. Henry, care are meritul de a fi semnalat primul existența Vănilor în pictura exterioară moldovenească și de a le fi studiat cu atenție, a identificat prezența lor la Homor (1535), Moldovița (1537), Arbure (1541) și Voroneț (1547) (a se vedea P. Henry, *De l'originalité...*, p. 301; *Folklore...*, p. 17; *Les Eglises...*, p. 247). La aceleași patru monumente le-a consemnat prezența și I. D. Ștefănescu (*La peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1928, p. 119, 133, 201, și *La peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie. Nouvelles recherches*, Paris, 1929, p. 37 și 147—148), fără a face însă nici o trimitere la P. Henry, ale cărui *De l'originalité...* și *Folklore...* apăruseră cu cîțiva ani mai devreme.

În ce ne privește, am identificat, în 1959, încă o reprezentare a Vănilor, care a rămas necunoscută pînă acum datorită, probabil, faptului că fiind destul de ștearsă de vreme este mai greu discernabilă — și anume la Probota (1532), pe fațada de nord, între fereastra de vest a pridvorului și fereastra de est a pronaosului. În sfîrșit, ținînd seama de prezența acestei teme la Probota, care este cel mai vechi ansamblu de pictură exterioară ce ni se păstrează (a se vedea Sorin Ulea, *Portretul lui Ion, un fiu necunoscut al lui Petru Rareș, și datarea ansamblului de pictură de la Probota*, în SCIA, VI, 1959, 2, p. 62—65) și înaintea căruia nu mai existase decît cel (azi dispărut) de la biserica Sf. Gheorghe a curților domnești din Hirlău (1530), se impune în mod firesc concluzia că tema Vănilor a fost introdusă chiar de la început în programul iconografic al picturii exterioare, adică, mai precis spus, în programul fațadelor bisericilor din Hirlău. (Pentru confirmarea acestui argument a se vedea mai jos, nota 12.)

De ce au fost amplasate Vămile în colțul de nord-vest al bisericilor? Răspunsul logic este că așa cum în *Viața lui Vasile cel Nou* ele preced, ca un fel de pregătire, capitolul dedicat de Grigore Judecării de apoi, tot așa și în pictura exterioară ele trebuiau să se afle în vecinătatea imaginii Judecării, care se știe că ocupă fața de vest a pridvorului sau a pronaosului bisericilor. Dar această legătură logică nu s-a impus ca o dogmă nici la început și nici pe parcurs, dovedind încă o dată atitudinea flexibilă a creatorilor picturii exterioare față de cărțile sacre, sau pe care le considerau sacre. Astfel, la Hirlău — primul monument de pictură exterioară — Vămile s-au aflat departe de Judecată, și anume pe spațiul mural vertical cuprins între absida și contrafortul fațadei de nord (a se vedea mai jos, nota 12). Cit despre Arbure, în timp ce Vămile figurează în colțul tradițional de nord-vest al bisericii, Judecata a fost mutată tocmai pe jumătatea de est a fațadei de sud, adică la antipod, legătura dintre cele două teme fiind, practic, ruptă.

¹¹ La Homor și Moldovița, P. Henry (*Folklore...*, p. 7) arată că a citit foarte clar, la capătul de sus al respectivelor compoziții, cifrele « 21 » corespunzătoare vămii a 22-a, ceea ce este inexact. P. Henry nu a observat că litera « 2 » (și nu « 1 », cum citește autorul) face parte din cuvîntul « ВЪМІ » (vama 20), cuvînt ce se păstrează întreg la Moldovița (sub forma « ВЪМІ ») și fragmentar la Homor [« 2 »]. Adăugăm aici că tot 21 de vămii se văd la Arbure [unde P. Henry (*loc. cit.*) afirmă în mod greșit că din inscripțiile ultimelor vămii nu se mai distinge nimic] și la Probota. De altminteri, ar fi fost și de mirare ca același mediu — moldovenesc — de cultură care a adoptat 21 de vămii în manuscris să fi pus 22 pe pereții bisericilor.

Parabola fiului risipitor — temă clasică a Noului testament (Luca, 15,11) — e prezentată în câteva scene¹² și are un conținut bine cunoscut. Chiar dacă părintele celui reîntors acasă n-ar purta veșmintele, nimbul și monograma lui Isus Hristos, încă am înțelege că e vorba de o aluzie directă la Bunul păstor și la turma sa, la care s-a reîntors și oia cea rătăcită.

Cît despre scenele ce ilustrează ciclul Genezei — Cerul și pămîntul, Facerea lui Adam, Facerea Evei, Ispitirea, Alungarea din rai, Adam lucrînd pămîntul etc.¹³ — ideea principală este, inutil s-o mai spunem, crearea lumii și păcatul originar.

Este limpede că, de vreme ce Vămile și Parabola au devenit, chiar de la apariția picturii exterioare, o constantă a acestei picturi, ele au fost considerate ca o indispensabilă acțiune de sprijinire — acțiune întărită pe parcurs și prin introducerea Genezei¹⁴ — a mesajului exprimat de cele cinci teme majore: rugăciunea pentru victoria împotriva vrăjmașilor țării. Pentru ca această rugăciune să fie primită era nevoie ca ea să fie însoțită,

¹² Pînă acum se cunoșteau numai reprezentările Parabolei de la Sf. Gheorghe-Suceava (1534), Homor (1535), Arbure (1541) și Voroneț (1547), toate pe fațada de sud a monumentelor respective, cu excepția Voronețului, unde Parabola e plasată pe fațada de nord, sub forma unei lungi frize, în primul registru de jos (a se vedea I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse...*, 1928, p. 34, 48, 56; P. Henry, *Les Eglises...*, p. 247 și nota 3, p. 250). La aceste patru reprezentări trebuie să mai adăugăm astăzi încă două, pe care le-am identificat noi înșine în 1959: la Probota (1532) și Sf. Gheorghe-Hîrlău (1530). La Probota Parabola figurează tot pe fațada de sud, și anume într-un grupaj de cinci scene suprapuse și așezate între contrafortul median al fațadei și absidă sau, iconografic vorbind, între Arborele lui Ieseu, zugrăvit la stînga contrafortului, și Marea rugăciune a absidelor, care începe chiar de pe contrafort și include în ea și cele 5 scene ale Parabolei. În fotografia fațadei de sud a bisericii din Hîrlău (făcută de Juan Alpar la finele secolului trecut — cînd pictura nu fusese încă înlăturată de « restauratori » — și păstrată la Cabinetul de stampe al Academiei sub cota 7515) se disting, în exact același punct al fațadei ca și la Probota — adică între contrafortul median și absidă — și în exact același context iconografic — adică între Arborele lui Ieseu și Marea rugăciune, care le include în ea, întocmai ca la Probota — cîteva compoziții. Deși șterse de vreme, ele oferă totuși cîteva indicii iconografice specifice (precum zidul de incintă, cu edicule, din compoziția de jos) care permit identificarea lor neîndoienlică cu Parabola fiului risipitor. De altfel, trebuie subliniat că atît punctul din fațadă și ambianța iconografică în care apare Parabola la Hîrlău și Probota, pe de o parte, cît și faptul că ea nu e conexasă, ci chiar inclusă în Marea rugăciune sînt elemente care caracterizează în mod exclusiv primele două ansambluri de pictură exterioară moldovenească, ele neairepetîndu-se la nici unul din ansamblurile ulterioare.

În lumina legăturii iconografice deosebit de strînse între primele două ansambluri de pictură exterioară e necesar să ne întoarcem, pentru o clipă, și asupra temei Vămile, pe care am discutat-o mai sus, și să constatăm că prezența Parabolei la Probota, pusă acolo după modelul direct al Hîrlăului, este un argument în plus că exact același lucru s-a întîmplat și cu Vămile. Că Vămile au figurat — așa cum am arătat în nota 10 — pe fațada de nord a bisericii din Hîrlău, adică așa ca la Probota și ca la toate celelalte monumente, rămîne, credem, un lucru indiscutabil. Dar biserica din Hîrlău e de dimensiuni sensibil mai reduse decît cea din Probota. În timp ce pe fațada de sud de la Probota, și anume pe suprafața murală ce se întinde de la contrafortul median

și pînă la capătul de vest al edificiului, figurează patru teme: Arborele lui Ieseu, Imnul Acatist, Asediul Constantinopolului și ciclul Vieții sfințului Gheorghe, la Hîrlău, pe aceeași suprafață murală a încăput — și se vede foarte clar în fotografie (cota 7519) — numai Arborele lui Ieseu. Întrucît este evident că același lucru s-a întîmplat și pe fațada de nord (care, din păcate, e indescifrabilă tematic pe fotografia lui Juan Alpar — cota 7516) și că pe suprafața respectivă nu a putut încăpea, ca pandant simetric al Arborelui, decît Imnul Acatist și Asediul, rezultă că Vămile nu și-au putut găsi alt loc (de altfel foarte potrivit) decît între Acatist și Marea rugăciune, adică între contrafortul median și absidă, în pandant simetric cu Parabola.

¹³ Ciclul Genezei, desfășurat orizontal și întotdeauna în partea de sus a fațadelor, apare la Moldovița (pe fațada de vest, unde se mai disting încă 12 scene), la Arbure (pe aceeași fațadă, în șapte scene) și la Voroneț (pe fațada de nord, în 14 scene) (vezi și I. D. Ștefănescu, *La peinture...* 1928, p. 128, 133; idem, *La peinture... Nouvelles recherches*, 1929, p. 163; P. Henry, *Les Eglises...* p. 229, 231, 245—246). Cercetările de amănunt pe care le-am întreprins în 1959 ne-au dus la concluzia că acest ciclu nu a existat, în schimb, nici la Probota (1532) și nici la Homor (1535). La biserica metropolitană Sf. Gheorghe din Suceava (1534), la biserica Sf. Dumitru a curții domnești din Suceava (1536—1537), precum și la Baia (1535—1537) nu se poate vedea nimic din cauza dispariției picturii de pe fațadele de vest și nord ale monumentelor. Ținînd seama, însă, că Geneza lipsește atît din decorația exterioară a edificiilor zugrăvite anterior bisericii Sf. Gheorghe din Suceava (1534), cît și din cea a Homorului, realizată la un an după Sf. Gheorghe din Suceava, se impune constatarea că Geneza este o temă care n-a fost inclusă chiar de la început în programele picturii exterioare, ci cîteva ani mai tîrziu. Poate la Moldovița (1537), unde se păstrează cea mai veche reprezentare a Genezei, poate la Baia sau, mai probabil, chiar la biserica Sf. Dumitru a curții domnești din Suceava.

Cît privește locul în care a fost amplasată Geneza pe fațadele bisericilor, e de făcut următoarea observație: plasată la început pe fațada de vest a edificiilor (Moldovița și Arbure), Geneza a fost trecută apoi, după cum se vede la Voroneț (1547), pe fațada de nord, și acolo va rămîne ea pînă la Sucevița, adică pînă la sfîrșitul picturii exterioare moldovenești.

¹⁴ Despre motivul pentru care Geneza a apărut în pictura exterioară cu oarecare întîrziere față de Vămi și Parabolă vom vorbi în partea V a studiului nostru, dedicată originilor picturii exterioare.

pe de o parte, de o acțiune de laudă adusă divinității (acțiune ilustrată iconografic prin Arborele lui Ieseu și Imnul Acatist, care cumulează, pe lângă sensul de rugăciune, și pe cel de laudă) și pe de altă parte, de dovada că cei care se roagă sînt hotărîți să se comporte ca buni creștini «plăcuți lui Dumnezeu». Arătîndu-se, deci, conștienți de păcatele și rătăcirile de care, așa cum indică Vămile și Parabola fiului risipitor, trebuie să se ferească în propria lor viață, precum și de jertfa prin care Hristos i-a răscumpărat pe oameni din păcatul săvîrșit de Adam și Eva împotriva Creatorului (scenele din Geneză), moldovenii nădăjduiau că, astfel pregătiți sufletește, părintele ceresc le va ierta greșelile și-i va asculta, împlinindu-le ruga lor cea mare.

Mai există însă și altă implicație a celor trei teme analizate mai sus, care nu a atras nici ea atenția cercetătorilor, dar care trebuie pusă bine în lumină pentru a înțelege mentalitatea reală a creatorilor picturii exterioare moldovenești. E vorba de substratul social al temelor respective. Căci, pe lângă originea sa apocrifă și caracterul ei popular, tema Vămile văzduhului conținea și elemente de aspră și precis formulată critică la adresa stăpînitorilor feudali: denunțarea cămătăriei și a nedreptăților (vămile 8 și 9). Iată încă unul din motivele pentru care viața lui Vasile cel Nou nu a fost transpusă niciodată de înalta ierarhie a bisericii evului mediu — sprijinitoare fermă a orînduirii feudale — în iconografia sacră, Moldova lui Rareș constituind o excepție, tocmai din cauză că la cîrma țării se afla un prinț bastard, crescut în popor și în mentalitatea poporului.

Cît privește Geneza, scenele sînt, după cum am văzut, cele îndeobște cunoscute în iconografia medievală, cu excepția — hotărîtoare însă — a uneia singure: Zapisul lui Adam cu diavolul (fig. 2), Zapis care, ca și Vămile, nu apare decît în pictura moldovenească¹⁵. Această compoziție ilustrează o învățătură de străveche origine bogomilică, condamnată de biserica Răsăritului ca eretică, și pusă chiar în capul listei așa-numitelor «cărți interzise»¹⁶. Alungat de Dumnezeu din rai, unde ducea o viață fără griji, Adam a început să lucreze din greu pămîntul spre a-și agonisi hrana zilnică. Diavolul însă i-a ieșit înainte, i-a spus că pămîntul e al lui și că dacă Adam vrea să-l lucreze, atunci să-i dea un zapis, adică un «înscriș» prin care să-și vîndă lui, diavolului, sufletul său și al urmașilor săi. Această învățătură de origine bogomilică avea, cum vedem, un caracter acut social. Ea identifica pe feudal, stăpînitor de moșii, cu diavolul, iar pe țăranul care, pentru a trăi, era nevoit să se vîndă pe veci feudalului printr-un zapis, cu Adam¹⁷.

¹⁵ În vremea lui Rareș Zapisul apare la Moldovița (P. Henry, *Folklore...*, p. 22), adică tot acolo unde apare — sau ni se păstrează — cea mai veche reprezentare a ciclului Genezei, și la Voroneș (ibidem, p. 22; idem, *Les Eglises...*, p. 246; I. D. Ștefănescu, *La peinture...* 1928, p. 133). În ciclul de șapte scene al Genezei de la Arbure Zapisul nu apare. Cit despre celelalte ansambluri de pictură contemporane cu Moldovița, Zapisul s-a șters de vreme o dată cu întregul ciclu al Genezei și chiar cu întreaga decorație a fațadelor respective. (Căci este evident că dacă Zapisul există la Moldovița, care e o ctitorie personală a lui Rareș, el va fi existat și la celelalte ctitorii ale sale zugrăvite în aceiași ani ca și Moldovița: la Baia și, cu atît mai mult, la biserica Sf. Dumitru a curții domnești din Suceava.) Menționarea, de către P. Henry (*Les Eglises...* p. 246), a Zapisului la Homor nu e decît o măruntă neatenție a autorului, care a scris *Homor* în loc să scrie *Moldovița*.

¹⁶ Pentru lista și tematica așa-numitelor «cărți interzise», a se vedea A. Pipin, *Для одьяснения статьи о ложных книгах*, în *Летопись занятий Археологической комиссии*, I, 1862, Petersburg, p. 5 și urm.; I. Porfiriev, *Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях*, Kazan, 1872, p. 144 și urm.; I. Tihonravov, *Отреченные книги древней России, Сочинения*, I, 1858, p. 130 și urm.; B. Anghelov, *Списъкът на забранените книги в старобългарската литература*,

тура, în *Известия на Института за българска литература*, I, Sofia, 1952, p. 116 și urm.; același în *История на Българската литература*, I, Sofia, 1963, p. 191–192; P. P. Panaitescu, *Începuturile și biruința scrisului în limba română*, București, 1963, p. 27–28; E. Gheorghiev, *op. cit.*, p. 234–244.

¹⁷ Nu e locul să vorbim aici pe larg despre bogomilism, dar pentru că una din temele sale cele mai răspindite — Zapisul lui Adam — apare în mod oficial pe zidurile bisericilor moldovenești din vremea lui Rareș e oportun să spunem cîteva cuvinte. Bogomilismul a fost lansat în Bulgaria veacului al X-lea de popa Bogomil («iubit de Dumnezeu»), a devenit prima mare mișcare socială antifeudală sub haină religioasă a evului mediu, s-a extins, sub diferite forme, în estul și vestul Europei și s-a sădit adînc, de-a lungul cîtorva sute de ani, în conștiința maselor țărănești sub forma unor credințe populare. Aceste credințe populare au evoluat apoi, s-au modelat, s-au triat și s-au adaptat în funcție de realitățile specifice, sociale și politice, din fiecare țară. Dar pretutindeni — și aceasta face cu atît mai interesant cazul Moldovei din vremea lui Rareș — ele au fost aspru combătute de înalta ierarhie bisericească și condamnate ca eretice. Despre bogomilism s-a scris enorm de mult din secolul trecut și pînă astăzi. E de observat însă că în literatura mai veche caracterul său social, antifeudal a rămas de cele mai multe

În partea I a lucrării noastre am subliniat valoarea *Marii plîngerii* — o interesantă apologie a lui Petru Rareș, scrisă de publicistul rus Ivan Peresvetov în veacul al XVI-lea — ca sursă de informații utile nu numai pentru reconstituirea personalității morale și politice a voievodului moldovean¹⁸, ci și pentru confirmarea unui important aspect al picturii exterioare: atitudinea fermă a domniei împotriva ereziilor confesionale (catolică și armeană), așa cum e ilustrată ea în reprezentările Judecării de apoi¹⁹. Continuăm acum utilizarea scrierii lui Peresvetov prin citarea unei referiri directe pe care a făcut-o Petru Rareș la Zapisul lui Adam. Iată ce spune — în relatarea publicistului rus — domnul Moldovei: « Cînd Dumnezeu a izgonit pe Adam din rai, el călcase porunca lui Dumnezeu și atunci diavolul l-a ispitit și a luat de la dînsul un zapis. . . Unul este Dumnezeu peste toată lumea, iar cei ce înscriu pe oameni la muncă pe veci, aceia înșală și-l bucură pe diavol și. . . pierduți vor fi în veci »²⁰. Această afirmație a lui Rareș, coroborată cu afirmația răspicată a unui sol polonez că voievodul « apăra pe cei de jos de împilările celor puternici »²¹ și privită pe fundalul întregii politici interne a domnului, favorabilă maselor populare, dar foarte severă față de marea boierime, răspunde în mod neechivoc la întrebarea: cum a fost posibil ca o învățătură eretică și condamnată de biserica medievală, cum este cea a Zapisului lui Adam, să fie inclusă în programul iconografic oficial al picturii exterioare moldovenești?

ori estompat sau chiar nerelevat, punîndu-se accentul numai pe aspectul pur religios al acestei mișcări, adică pe lupta de principii, dusă pe teren teoretic, teologic, în problema noțiunilor de bine și rău. Acesta a fost, de pildă, pină foarte de curînd (*Istoria României*, II, București, 1962, p. 11, 12, 191, 192, 667; *Istoria literaturii române*, I, București, 1964, p. 244—245; A. Balotă, *Bogomilismul și cultura maselor populare din Bulgaria și țările române*, în *Romanoslavica*, X, 1964, p. 19—71; P.P. Panaitescu, *Începuturile și birușina scrisului în limba română*, București, 1965, p. 103) cazul cu bibliografia românească, de la Hasdeu și Gaster pînă la N. Cartoian și E. Turdeanu (inclusiv aplicațiile lui P. Henry la pictura moldovenească). Unii autori străini au luat, e adevărat, în discuție implicațiile sociale ale bogomilismului, însă cu mari rezerve și avertizînd că nu e vorba de o mișcare socială, ci de una religioasă, adică de o dispută teologică cu unele repercusiuni sociale. Este cazul, mai ales, al lui D. Obolenski care în *The Bogomils*, Cambridge, 1948 — o carte de fină și întinsă erudiție —, spune: « It would seem that their (bogomilii — n.n.) doctrine of social equality was deduced from their pursuit of spiritual poverty and moral purity, and their declared war against the powerful of this world was a transposition on to the social plane of the cosmic struggle between Good and Evil. In this sense alone can the Bogomils be said to have opposed the growth of byzantine feudalism in Bulgaria. . . But Bogomilism was not essentially a social and still less a political movement » (*op. cit.*, p. 137—138). În sfîrșit, dintre autorii, mai vechi sau mai noi, care au sesizat sigur esența politică, socială a bogomilismului, poate că una din definițiile cele mai directe și mai lapidare a dat-o, într-o carte fundamentală, St. Runciman (*Le Manichéisme médiéval*, Paris, 1949, versiune franceză a cărții apărute la Cambridge în 1947): « La base politique du Bogomilstvo, la foi de Bogomil, était la réaction des paysans slaves contre leurs seigneurs. . . » (*op. cit.*, p. 65) și, undeva mai jos, referindu-se la bogomili: « leur lutte était visiblement une lutte de classe: paysan contre propriétaire. . . » (*op. cit.*, p. 82).

¹⁸ Sorin Ulea, *Originea. . .*, p. 66; *L'origine. . .*, p. 37—38.

¹⁹ Idem, *Originea. . .*, p. 79; *L'origine. . .*, p. 55.

²⁰ O primă traducere a *Marii plîngerii* a dat în românește Șt. Ciobanu (*Domnitorul Moldovei Petru Rareș în literatura rusă veche*, în *Revista istorică română*, București, 1945, p.

342—352; aceeași traducere a republicat-o G. Bezviconi în *Căldări ruși în Moldova și Muntenia*, București, 1947, p. 21—31. O a doua traducere s-a dat, de curînd, în *Căldări străini despre țările române*, vol. I (îngrijit de Maria Holban), București, 1968, p. 452—462, traducere alcătuită pe baza textului rus din prima ediție completă a scrierilor lui Peresvetov, publicată de A.I. Zimin, *Сочинения Пересветова*, Moscova, 1956, p. 170—184.

Cit privește pasajul pe care l-am citat mai sus, l-am dat în traducere proprie după textul publicat de Zimin (*op. cit.*, p. 181), deoarece traducerea românească din 1968 conține unele inadvertențe ce schimbă sensul ideilor, sens pe care traducerea lui Șt. Ciobanu (*op. cit.*, p. 350), deși făcută după o publicație mai veche decît a lui Zimin, îl respectă fidel, cu o singură excepție. Astfel, în propozițiunea « . . . cei ce înscriu pe oameni la muncă, pe veci îl înșală. . . » (pe Dumnezeu — n.n.), virgula trebuia pusă după *veci*, ca în originalul publicat de Zimin, și nu după *muncă*, iar pronumele *il*, inexistent în original, trebuia evitat cu totul. Căci altfel, rezultă că cei ce-i înscriu la muncă pe oameni, îl înșală pe Dumnezeu — și încă pe veci! — ceea ce este un nonsens din punctul de vedere al religiei creștine, Dumnezeu neputînd fi înșelat de nimeni, nici pentru o clipă, și, totodată, o alterare a sensului textului, care vrea să spună că înșelații, păcăliții, sînt țărani. În sfîrșit, am tradus « погибают вовеки » prin « pierduți vor fi în veci » și nu prin « vor pieri în veci », cum au tradus Șt. Ciobanu și traducătorul din 1968, pentru că « a pieri în veci » este, și el, un nonsens în religia creștină, potrivit căreia nu pierie decît corpul, sufletul trăind în veci. Decît că sufletul celui bun va trăi în rai, iar al celui rău în iad, unde va fi muncit în perpetuitate, adică pierdut pentru totdeauna în miinile diavolului.

În legătură cu pasajul citat din Peresvetov, e de observat că apariția Zapisului, pentru prima oară în pictura evului mediu, pe zidurile bisericilor lui Rareș constituie una din dovezile cele mai solide că afirmația domnului Moldovei despre Zapis nu este o fabulație a publicistului rus, ci una din opiniile pe care monarhul i le-a împărtășit realmente lui Peresvetov în timpul îndelungatei misiuni diplomatice a acestuia la Suceava. Vom relua chestiunea cînd vom vorbi despre personalitatea lui Rareș în partea dedicată originilor picturii exterioare.

²¹ Hurmuzaki, II/4, p. 279.

Trecînd acum la Parabola fiului risipitor, cercetarea ei în contextul *întregului* program iconografic al picturii exterioare duce la concluzia că ea avea scopul să atragă atenția mîșelor populare nu numai asupra unei condiții obligatorii de morală creștină, pe care trebuiau s-o îndeplinească dacă voiau ca Marea rugăciune să fie primită (vezi mai sus), dar și asupra *unității ideologice* a poporului, atît de necesară în lupta pentru independență. Ea constituia, cu alte cuvinte, o condamnare publică a forțelor centrifuge din sînul statului moldovenesc. Aceste forțe erau reprezentate, pe de o parte, de ereziile confesionale, personificate de comunitățile catolică și armeană din Moldova, Parabola întărind astfel acele elemente iconografice din pictura exterioară care vizau direct la combaterea respectivelor erezii: treapta a 15-a din Vămi și, încă mai explicit, imaginile « latinilor » și « armenilor » din Judecata de apoi. Pe de altă parte, însă, forțele centrifuge erau reprezentate de marea boierime, pe care Rareș o ținea cu severitate în frîu. Văzută din acest al doilea unghi de vedere, Parabola constituia un foarte eficient comentariu *de principiu* al treptelor 8 și 9 din Vămi. Luată, deci, în ansamblul ei, Parabola fiului risipitor constituia nu numai o acțiune auxiliară a Marii rugăciuni, ci, totodată, o apologie a unității și avea menirea să spună următoarele: cine este contra unității, contra puterii domnești din indiferent ce motive este un rătăcit de turmă, un transgresor al voinței « unsului lui Dumnezeu » (adică a lui Petru Rareș) și, prin urmare, un păcătuitor împotriva învățăturii « păstorului » ceresc.

Iată, așadar, cum pictura exterioară moldovenească din vremea lui Rareș a reflectat cu fidelitate nu numai politica națională a domniei — apărarea independenței Moldovei —, ci și politica ei socială: sprijinirea pe masele largi împotriva marilor feudali. O mențiune specială merită aici interesanta distincție pe care au făcut-o creatorii picturii exterioare între erezii. Pe cele confesionale (catolică, armeană) le-au combătut cu hotărîre, pentru că vedeau în ele o diversiune internă în favoarea dușmanilor țării, o amenințare a unității în gînd și acțiune a poporului ortodox al Moldovei. Ereziiile sociale, însă, nu i-au supărat. Dimpotrivă, din una din cele mai urîte de înalta ierarhie bisericească medievală au făcut o armă psihologică *oficială* a domniei, expunînd-o la vedere pe zidurile bisericilor ! Este, credem, invederat că asemenea mare îndrăzneală ideologică nu s-ar fi putut manifesta dacă ea nu ar fi fost favorizată și chiar promovată de mentalitatea liberală, populară a voievodului, pe care el o moștenește de la mama sa și din mediul social în care crescuse și se formase ca om ; mediu în care credințele ce conțineau proteste la adresa marilor feudali nu erau nici pe departe socotite eretice, ci, din contra, erau iubite și aveau mare putere de circulație. Să nu uităm, de altminteri, că asemenea credințe « eretice » ale evului mediu ortodox fuseseră imaginate, la vremea lor, de preoți de țară, de dieci sau grămăticici, adică de oameni modești, trăitori în mijlocul poporului, cunoscîndu-i bine viața grea, suferind adeseori alături de el și reflectîndu-i starea de spirit în scrierile lor. Ne putem deci ușor închipui măsura considerabilă în care va fi sporit încrederea și entuziasmul maselor populare față de « părintele » lor — cum îl numește un document contemporan pe Petru Rareș — la vederea unei scene ca cea a Contractului lui Adam cu diavolul, zugrăvit pînă și pe bisericile de curte ale voievodului. Ne putem, de asemenea, închipui cît de eficient va fi potențat o asemenea temă neechivocă elementele de critică socială prezente în compoziția Vămileor văzduhului, compoziție zugrăvită totdeauna în apropiere și deci lesne de comparat cu cea a Contractului.

Am spus mai sus că, spre deosebire de Vămi, Geneză și Parabola fiului risipitor, celelalte teme secundare variază de la monument la monument ca subiect și întindere, în funcție de intențiile mai speciale ale autorilor ansamblului respectiv, de accentele pe care au dorit ei să le pună. Toate aceste teme sînt vieți de sfinți, fie desfășurate într-un număr mai mare sau mai mic de scene, adică într-un ciclu, fie concentrate într-o singură imagine simbolică. Examinîndu-le nu izolat, ca teme în sine, ci în strînsă legătură cu întregul program de pictură exterioară a monumentelor pe care le decorează, sare în ochi faptul că viețile de sfinți nu au fost introduse la întîmplare, ca un simplu act de pietate, ci cu scopul precis de a-i preamări pentru faptele lor *pe aceia* dintre sfinții panteonului ortodox pe care moldovenii îi invocau în mod mai deosebit să-i apere și să se roage pentru cauza țării lor. Este cazul, în primul rînd, al sfinților Gheorghe și Nicolae.

Astfel, la Probota (1532), în stînga Imnului Acatist și a Asediului Constantinopolului, deasupra ferestrelor pridvorului, a fost zugrăvită viața sfîntului Gheorghe, într-un ciclu din care se mai păstrează 12 imagini²², deși sfîntul nu avea nici o legătură cu Imnul sau Asediul și nu era nici patronul bisericii. E clar, deci, că viața celui mai mare sfînt militar — care era totodată și patronul mitropoliei Moldovei — a fost socotită ca cel mai bun comentariu al Imnului și al Asediului, ca o accentuare în plus a semnificației lor militare. În exact același spirit, dar cu o și mai puternică scoatere în lumină a implicației războinice, au procedat, cîțiva ani mai tîrziu, autorii ansamblurilor de la Homor (1535) (fig.3) și Moldovița (1537) (fig.5), autori care, ne amintim²³, au plasat la stînga Acatistului și Asediului, ca o strajă a acestora, cîte patru imagini suprapuse înfățișîndu-i pe marii sfinți militari Gheorghe, Dimitrie, Mercurie și Nistor, călări (afară de Nistor) și ucigîndu-și vrăjmașii cu lancea sau cu sabia. (Mai mult: viața sfîntului Gheorghe, amplificată la dimensiunile unui vast ciclu de scene, a fost introdusă, în pictura Homorului, și pe fațada de nord²⁴ și anume exact pe acea suprafață murală căreia, la sud, îi făcea, simbolic, pandant Imnul Acatist.) Aceeași idee au urmărit-o și creatorii ansamblului de la Arbure (1541). Liberînd fațada de vest a monumentului prin trecerea Judecării de apoi pe fațada de sud, ei au umplut-o cu o puzderie de imagini din viața sfinților Gheorghe, Dimitrie, Nichita, precum și a sfintei Paraschiva²⁵. Introducerea acestora din urmă printre viețile marilor sfinți militari poate surprinde numai la prima vedere, lucrul avînd, în realitate, o rațiune profundă. În veacul al XIII-lea, pe vremea strălucitelor sale victorii militare, Ivan Asen al II-lea al Bulgariei adusese din Constantinopolul ocupat de latini și primise cu pompă în capitala țării — Tîrnovo — moaștele sfintei Paraschiva²⁶, care deveniră pentru bulgari ceea ce vor deveni, mai tîrziu, pentru moldoveni moaștele lui Ioan cel Nou: o pavază națională. Drept care, o sută de ani mai tîrziu, în condițiile creșterii foarte grave a pericolului turcesc, patriarhul Eftimie i-a închinat sfintei o scriere a vieții ei, în a cărei parte finală se spunea, printre altele: « Prin mijlocirea ta îi vom înfrînge pe toți cei ce vor veni cu război asupra noastră ! Prin tine orașul nostru se întărește și va repara luminoasă biruință ! »²⁷. După căderea Bulgariei în 1393, moaștele sfintei au fost transportate pe ascuns la Vidin, iar apoi în Serbia de nord, rămasă încă independentă. Și această parte, de declin, din istoria moaștelor Paraschivei a format obiectul unei scrieri panegirice — mai sumbre ca ton — din partea celui mai important ucenic al lui Eftimie: scriitorul bulgar Grigore Țamblac²⁸, care a trăit apoi un timp și în Moldova unde a scris viața lui Ioan cel Nou, patronul Moldovei. E interesant, însă, că deși aveau la îndemînă două scrieri, autorii ansamblului de la Arbure au transpus în iconografie numai scrierea optimistă a lui Eftimie, din vremea cînd Tîrnovo era o capitală falnică, evitînd cu totul să illustreze peregrinările moaștelor după căderea capitalei bulgare sub turci. Deci, aceeași idee pe care au manifestat-o creatorii picturii exterioare moldovenești și atunci cînd, cu ani în urmă, prelucraseră tema Asediului Constantinopolului în așa fel încît să prezinte nu căderea sa sub turci, în 1453, ci victoria sa asupra asediatorilor persani, în 626. Aceeași invocare a ajutorului militar al unui faimos sfînt ocrotitor, prin evocarea nu a unui moment tragic, ci a unui moment măreț din istoria unei vestite capitale creștine și ortodoxe. Nu e deci de loc întîmplător că zugravul de la Arbure a potrivit în așa fel registrul cu scenele vieții Paraschivei, încît imaginea glorioasă a Tîrnovei primind cu pompă moaștele ocrotitoare²⁹ a fost plasată în extrema de sud a fațadei respective, adică

²² Am identificat acest ciclu, nesemnalat pînă acum datorită probabil degradării care-l face mai greu lizibil, în 1959.

²³ Sorin Ulea, *Originea...*, p. 73 și nota 6; *L'origine...*, p. 49 și nota 2.

²⁴ Acest ciclu, foarte degradat astăzi, a fost semnalat încă de P. Henry (*Les Eglises...*, p. 230).

²⁵ I.D. Ștefănescu (*La peinture...*, 1928, p. 128) este primul care a semnalat prezența ciclului vieții sfintei Paraschiva la Arbure. Nici el, nici alții nu s-au ocupat, însă, de rostul sau semnificația acestei prezențe.

²⁶ E. Kalužniacki, *Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymius, 1375 — 1393*, Viena, 1901, p. 70—72; *История на българската литература...*, p. 298.

²⁷ E. Kalužniacki, *op. cit.*, p. 74; *История...*, p. 298—299.

²⁸ *История...*, p. 332—334.

²⁹ I.D. Ștefănescu (*loc. cit.*) crede că orașul care e înfățișat primind moaștele Paraschivei e « Novigrad (ville de Roman, en Moldavie) », deși inscripția slavonă, plasată în partea de sus a compoziției, indică explicit numele orașului Tîrnovo (Зде поставяния стаа къ Тръновѣградѣ...). De altminteri, e notoriu că moaștele Paraschivei au fost aduse în Moldova abia în vremea lui Vasile Lupu, adică la o sută de ani după zugrăvirea bisericii din Arbure, și nu la Roman, ci la Iași (a se vedea mai jos nota 32).

exact lingă Asediul Constantinopolului, zugrăvit după unghiul clădirii, pe fațada de sud. De altfel, celebra sfântă bizantină era încă de pe la finele veacului al XIV-lea « în atenția » moldovenilor, care i-au închinat, probabil chiar în acea vreme, o biserică³⁰ ce avea să devină, în cursul veacului al XV-lea, lăcașul celei mai importante episcopii a țării: episcopia de Roman. Dar încă mai semnificativ este faptul că în vremea în care zugravul de la Arbure ilustra viața Paraschivei, Petru Rareș închina aceiași sfinte biserica propriilor sale curți domnești din Tîrgul-Frumos³¹. În sfîrșit, în veacul al XVII-lea moldovenii vor aduce în propria lor țară moaștele Paraschivei, depunîndu-le în cea mai somptuoasă biserică a capitalei de atunci: Iașii, și venerîndu-le ca pe un scut al țării³². Dar să revenim, după acest excurs, la imaginea de ansamblu a fațadelor de vest și sud ale bisericii din Arbure, așa cum au « regisat-o » autorii ei și cum a transpus-o în practică Dragoș Coman, conducătorul echipei de zugravi. Dominată, în partea de sus, de imaginile laterale, realizate la mari dimensiuni, ale sfinților Gheorghe și Dimitrie, care converg asupra unei imagini centrale, înfățișîndu-l pe Hristos în gloria atotbiruitoare a Înălțării, întreaga fațadă de vest apare ca o imensă apologie războinică a imaginilor Asediului și Acatistului, care se văd în continuare, pe fațada cealaltă, de sud, a monumentului.

În sfîrșit, un procedeu similar cu cele utilizate la Probota, Homor, Moldovița și Arbure au urmat și autorii ansamblului de la Voroneț (1547), ultimul din faza « eroică » a picturii exterioare moldovenești. Am arătat³³ că acolo Acatistul și Asediul Constantinopolului au fost înlocuite cu scene din viața lui Ioan cel Nou, patronul Moldovei, deoarece în situația mult slăbită în care ajunsese țara față de Poartă sub domnia lui Iliăș Rareș (1546 – 1551), zugrăvirea unei teme atît de manifest antiotomane cum era cea a Asediului Constantinopolului nu mai era posibilă. Cu toate acestea, imaginea sfîntului Gheorghe omorînd balaurul apare și la Voroneț (fig. 4), sprijinind dinspre stînga viața lui Ioan cel Nou și alcătuind astfel un comentariu greu de semnificații al scenelor în care patronul Moldovei e chinuit cu turbare și omorît de călăii tătari la Cetatea Albă³⁴.

Trecînd acum la viața sfîntului Nicolae, e interesant de constatat că ea apare nu numai pe fațadele bisericii din Probota³⁵ (1532) – unde lucrul era firesc, sfîntul fiind patronul acestui locaș –, ci, ca și în cazul vieții sfîntului Gheorghe, și pe fațadele unor monumente care aveau alt hram. Astfel la Homor viața lui Nicolae formează un ciclu de 20 de scene, zugrăvite pe fațada de sud, în *dreapta* Acatistului și Asediului (fig. 3) și alcătuind, în acest chip, un pendant perfect cu imaginile suprapuse ale marilor sfinți militari călări, zugrăvite în *stînga* celor două teme. Un procedeu identic ca idee întîlnim la Voroneț. Aici, viața lui Nicolae, prezentată într-un ciclu de 17 scene, e zugrăvită, simbolic și ocrotitor, *deasupra* vieții lui Ioan cel Nou (fig. 4) și adusă, astfel, să potențeze comentariul tonic al vieții patronului Moldovei, pe care-l constituia imaginea războinică a sfîntului Gheorghe, despre care am pomenit mai sus. Dacă luăm în considerare și faptul că toate aceste scene

³⁰ Într-un act de danie, emis în anul 1408 în favoarea bisericii Sfînta Vineri (Paraschiva) din Roman, Alexandru cel Bun arată că în acea biserică « zace sfînrăposata maica noastră cneaghina Anastasia » (*Documente privind istoria României*, A. Moldova, vol. I, p. 17, facsimil la p. 436), ceea ce înseamnă că biserica exista mai dinainte. Ea va fi fost ridicată chiar de tatăl lui Alexandru cel Bun, adică de voievodul care a dat și numele orașului: Roman I (1392 – 1394) (N. Iorga, *Istoria bisericii românești*, vol. I, București, 1929, p. 78; C.C. Giurescu, *Tîrguri sau orașe și cetăți moldovene*, București, 1967, p. 69).

³¹ Pisană acestei biserici nu se mai vede astăzi, ea fiind, poate, acoperită, așa cum crede G. Balș (*Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*, București, 1929, p. 81), de turnul adăugat în fața ușii de intrare. Dar în pomelnicul familiei ctitorului, zugrăvit în proscomidie, e menționat, printre copiii lui Rareș, și Constantin (N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, II, București, 1908, p. 291; G. Balș,

loc. cit.). Iar întrucît la începutul anului 1541, cînd Rareș relua tronul Moldovei, Constantin nu era încă născut (*Cronicile slavo-române din sec. XV – XVI* publicate de Ion Bogdan, ed. P.P. Panaitescu, București, 1950, p. 88 și 103), rezultă că biserica Sf. Paraschiva a curților din Tîrgul-Frumos a fost ridicată de Petru Rareș în timpul celei de-a doua domnii: 1541 – 1546.

³² Moaștele Paraschivei fuseseră aduse de Vasile Lupu în 1641 și depuse cu pompă în biserica Trei Ierarhi (Melchisedec, *Viața și minunile cuvioasei maicei noastre Paraschivei cea noi...*, București, 1889, p. 46 – 65; N. Iorga, *Istoria bisericii...*, I, p. 307).

³³ Sorin Ulea, *Originea...*, p. 76; *L'origine...*, p. 50 – 51.

³⁴ Sorin Ulea, *Originea...*, loc. cit.; *L'origine...*, loc. cit.

³⁵ Am identificat acest ciclu, nesemnălat pînă acum probabil din cauză că intemperiiile veacurilor l-au făcut mai greu lizibil, în 1959. El e plasat pe fața de vest a pridvorului, în partea de sus, și e compus din 24 de scene.



Fig. 1. Voroneț. Vămile văzduhului.
Fațada de nord.



Fig. 2. Voroneț. Zapisul lui Adam.
Fațada de nord.



Fig. 3. — Homor. Fațada de sud.

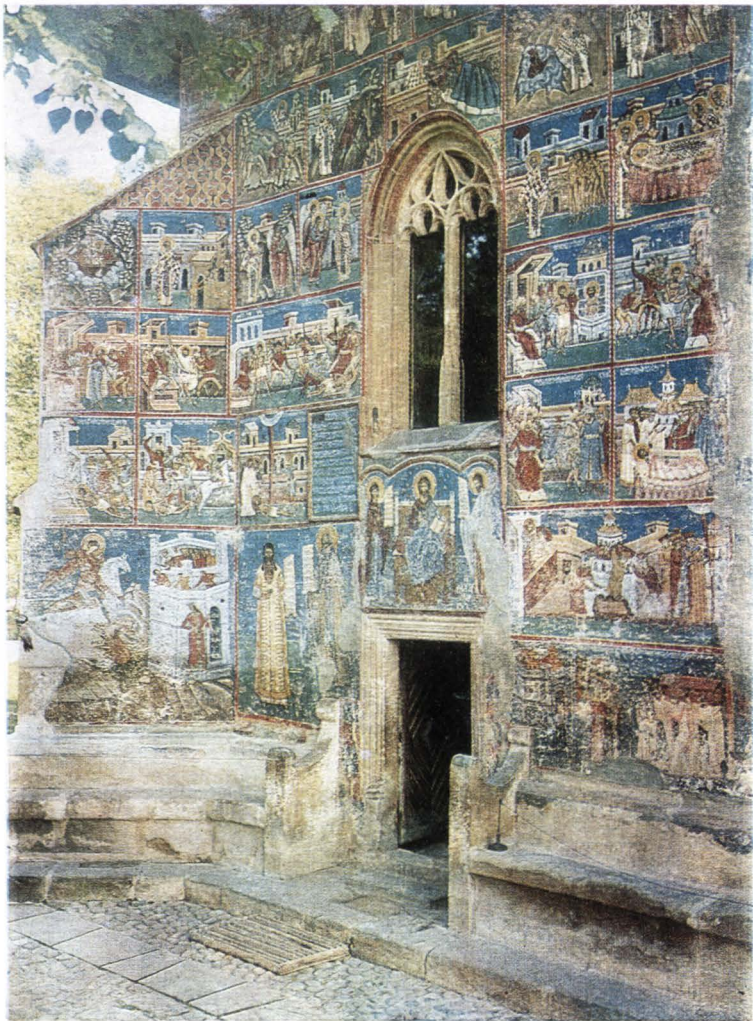


Fig. 4. Voroneț. Decorația din jurul intrării. Fațada de sud.

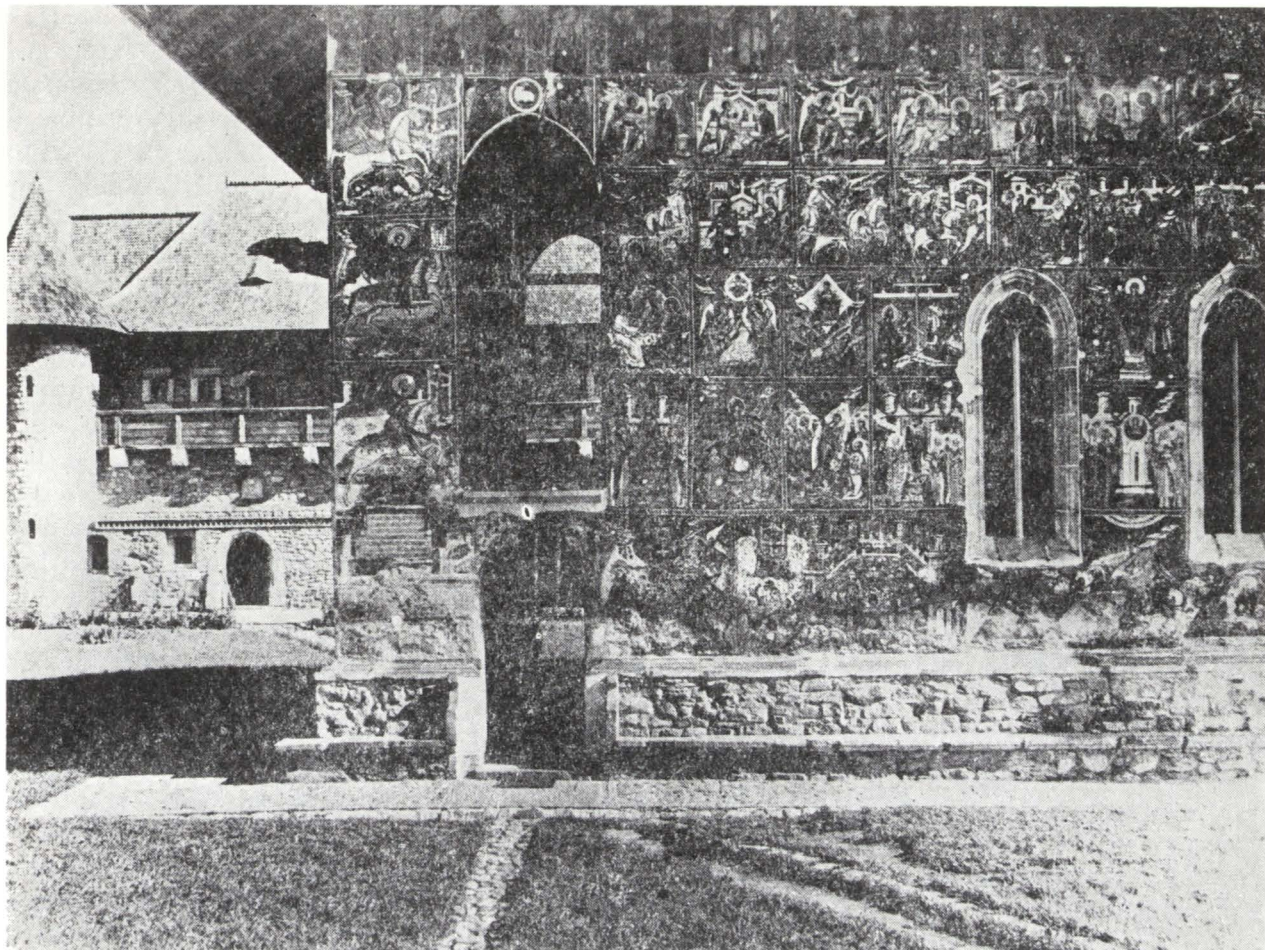


Fig. 5. — Moldovița. Fațada de sud.

și cicluri au la mijloc o Rugăciune (adică imaginile Fecioarei și a lui Ioan Botezătorul rugându-se lui Isus Hristos), că Rugăciunea e plasată exact deasupra ușii de intrare în biserică și, în sfârșit, că în stînga ușii de intrare, zugrăviți între sfîntul Gheorghe și restul imaginilor, stau de strajă «oamenii locului»: mitropolitul Grigorie Roșca — văr al lui Petru Rareș și ctitor al picturii exterice a Voronețului — și legendarul Daniil Sihastrul împodobit cu nimb de sfînt (fig. 4), apare cu toată puterea ei de șoc impresionantă apologie antiotomană pe care a urmărit s-o prezinte credincioșilor, chiar înainte de intrarea lor în biserică, păstorul de atunci al Moldovei ³⁶.

Revenind, însă, la reprezentarea vieții sfîntului Nicolae, trebuie să mai remarcăm prezența ei — bine cunoscută de altfel cercetătorilor — și pe partea de vest a pridvorului deschis al bisericii de la Moldovița, sub forma unui ciclu de 17 scene, care a fost astfel amplasat încît desfășurarea sa să înceapă de pe același pilastru pe a cărui față de sud figurează imaginile sfinților militari călări. După cum vedem, deci, accentul deosebit pus în programele iconografice ale fațadelor de la Probota, Homor, Moldovița și Voroneț pe viața sfîntului Nicolae ne impune să constatăm glorificarea excepțională de care s-a bucurat acest sfînt în pictura exterioară din vremea lui Rareș. Ea e inferioară numai glorificării lui Isus Hristos și Maicii Domnului și comparabilă doar celei acordate marilor sfinți militari sau, mai exact spus, celui mai faimos dintre ei: sfîntul Gheorghe.

³⁶ Această interpretare a decorației din jurul intrării în biserică de la Voroneț am expus-o și în 1963 (*Originea...*, p. 86—88; *L'origine...*, p. 61—64), însă, evident, fără implica-

rea vieții lui Nicolae, care depășea limitele și scopul aceluia studiu.

Într-adevăr, așa cum fusese ea transmisă de tradiția ortodoxă, viața sfântului Nicolae ³⁷ era făcută să convină în mod deosebit Țelurilor urmărite de creatorii picturii exterioare. În primul rând, marele ierarh, contemporan cu marii mucenici militari, suferise el însuși prigoana păgînilor, fiind întemnițat de împărații Dioclețian și Maximian și eliberat abia de Constantin cel Mare. În al doilea rând, el se arătase un dușman vehement al ereziilor confesionale, tradiția ortodoxă reținând ca pe un amănunt exemplar faptul că la primul sinod ecumenic, din anul 325, mitropolitul Mirelor, prezent și el acolo, îl pâlmuise public pe Arie, primul dintre marii ereziarhi ³⁸. Dar celor două aspecte ale vieții sfântului privitoare la păgîni și eretici li se mai adăuga un al treilea, care i-a atras simpatia deosebit de caldă a omului medieval în viața sa de zi cu zi: dintre toate figurile de mari clerici, sanctificați și deveniți celebri în istoria ortodoxiei, Nicolae era, de departe, cel mai mare și mai activ « militant social », dedicîndu-și viața nu idealurilor pustnicești, rupte de lume, nici studiilor abstracte de teologie, nici extazelor mistice, ci dorinței de a trăi între oameni, de a le cunoaște durerile și de a le fi util, ajutîndu-i degrabă și din toate puterile sale pe cei obijduiți sau căzuți în nevoie. Întreaga sa viață e plină numai de asemenea fapte concrete, de la salvarea din sărăcia neagră a unei familii, pînă la salvarea de la moarte a unor oameni condamnați pe nedrept și pînă la salvarea de foamete a populației unei întregi regiuni prin arvunirea și trimiterea acolo a unor corăbii cu grîne. În sfîrșit, este locul să relevăm că celor trei aspecte menționate mai sus privitoare la viața lui Nicolae li se adaugă și un aspect postum, a cărui importanță nu poate fi îndeajuns subliniată și care oferă una din explicațiile de bază ale cultului excepțional al lui Nicolae în pictura exterioară moldovenească. Este vorba de legendele care s-au creat, mult după moartea sfântului, în legătură cu rolul său « post mortem » de ocrotitor al creștinilor împotriva arabilor, cu alte cuvinte a musulmanilor. Aceste legende, care vorbesc de intervenția sa miraculoasă în salvarea de la moarte sau din captivitate, în diferite prilejuri, a unor creștini căzuți în mîinile arabilor ³⁹ s-au asimilat organic imaginii pe care și-o făceau oamenii din evul mediu despre Nicolae. Ele au sporit și mai mult venerarea și simpatia de care s-a bucurat « marele ierarh și făcător de minuni » la popoarele ortodoxe ce s-au aflat sub amenințarea sau dominația musulmanilor, fie arabi, fie tătari, fie turci. Pentru a conchide: tocmai acesta era tipul, *modelul* de cleric — vehement antieretic, vehement antimusulman și foarte activ pe plan social — de care aveau în primul rând nevoie moldovenii din vremea lui Rareș, și numai așa se explică de ce, din întreaga galerie de clerici ai panteonului ortodox, tocmai pe Nicolae l-au ales pentru a-l cinsti în mod special, alături de marii sfinți militari, pe fațadele bisericilor lor și pentru a-i cere să se roage mai cu osebire lui Dumnezeu pentru cauza țării lor.

Glorificarea lui Nicolae pe fațadele bisericilor moldovenești din timpul lui Rareș ne va apărea însă cu atît mai semnificativă dacă vom observa că dintre toți marii episcopi sau părinți ai bisericii Răsăritului numai el a fost ales spre a i se prezenta viața, cînd foarte ușor ar fi fost ca zugravii de la Probota, Homor, Moldovița sau Voroneț să prezinte, în locul vieții lui Nicolae, viața, să zicem, a lui Vasile cel Mare, a lui Ioan Gură de Aur, a lui Grigore Teologul etc. Or tocmai aceasta arată, o dată în plus, că accentele speciale pe care erau che-

³⁷ Pentru viața sfântului Nicolae a se vedea lucrarea, rămasă și astăzi fundamentală, a lui G. Anrich, *Hagios Nikolaos, der Heilige Nikolaos in der griechischen Kirche*, vol. I: *Die Texte*, 1913, și vol II: *Prolegomena, Untersuchungen, Indices*, 1917, Leipzig-Berlin. A se consulta, de asemenea, *Viața sfântului Nicolae* așa cum e prezentată ea în diversele sbornice slavone scrise în Moldova veacurilor XV—XVI și păstrate în biblioteca Academiei Republicii Socialiste România.

³⁸ Participarea lui Nicolae la sinodul din 325 de la Niceea nu este, după cum se știe, o realitate (actele acestui sinod nu menționează nicăieri numele său), ci o legendă creată într-o epocă mult posterioară (G. Anrich, *op. cit.*, I, p. 301 și urm. A se vedea și Pauly — Wissowa, *Real-Encyclopedie der Classischen Altertumswissenschaft*, Neue

Bearbeitung, 33 Halband, Stuttgart, 1936, p. 360: « Die Einbeziehung seines Namens in Listen der Teilnehmer des Konzils von Nicäa ist sicher erst unter dem Einfluss der Vitenausgestaltung in späterer Zeit erfolgt. Die gute Überlieferung weiss nichts von seiner Teilnahme ». Dar dacă pentru cercetătorul modern participarea lui Nicolae la sinodul de la Niceea este o legendă, pentru oamenii evului mediu, și deci și pentru moldovenii veacului al XVI-lea, această participare era o realitate în care credeau cu toată puterea și de care cercetătorul modern trebuie să țină cu rigoare seama dacă vrea să înțeleagă una din pirghiile importante ale cultului sfântului Nicolae la popoarele ortodoxe din evul de mijloc: lupta împotriva ereziilor confesionale.

³⁹ G. Anrich, *op. cit.*, I, p. 171 — 181; 188 — 195; 339—349; 354—357.

mate să le pună temele auxiliare nu erau accente de ordin liturgic — care apăreau, de altfel, cu toată tăria, în pictura interioară a bisericilor — sau de ordin didactic, în sensul familiarizării credincioșilor cu viețile marilor sfinți ai ortodoxiei, ci accente cu substrat militant-politic, menite să întărească sensul major al picturii exterioare: marea rugăciune pentru victorie.

Cu asemenea apologie a episcopului Nicolae⁴⁰ sau, altfel spus, cu asemenea concepție despre ce trebuia să fie funcția socială a clericului și, în sens mai larg, a înaltei ierarhii bisericești, se înțelege ușor de ce creatorii picturii exterioare din vremea lui Rareș au acordat o pondere redusă vieților de călugări sau de pustnici în economia generală a programelor iconografice. Și aceasta la bisericile mănăstirești (!), unde viețile de monahi constituiau un element iconografic care, oricum și în orice condiții, nu putea lipsi. Cît despre bisericile de curte — domnești sau boieresti — se poate afirma cu toată liniștea că asemenea teme n-au existat niciodată în pictura lor exterioară⁴¹. O trăsătură generală a vieților de călugări sau

⁴⁰ Încheind aici trecerea sumară în revistă a elementelor de bază ce au determinat amploarea deosebită a cultului sfântului Nicolae în Moldova medievală și, mai cu seamă, manifestarea așa de amplă a acestui cult în pictura exterioară, este locul să aducem unele clarificări în legătură cu o afirmație a lui V. Drăguș care, în articolul citat undeva mai sus (*Pictura murală...*, p. 30, nota 39), spune: «Știind că la sinodul de la Niceea Sf. Nicolae a fost principalul apărător al cultului Maicii Domnului, este evident că alăturarea legendei sale cu reprezentarea Imnului Acatist nu făcea decît să sublinieze semnificația acestuia». La cele spuse de V. Drăguș sînt de observat următoarele: 1. Sfîntul Nicolae nu a participat la sinodul de la Niceea (a se vedea mai sus, nota 38). 2. Chiar dacă am presupune, prin absurd, că a participat, sfîntul Nicolae nu ar fi putut fi apărătorul — nici principal, nici secundar — al cultului Maicii Domnului pentru simplul motiv că cultul Maicii Domnului nu are nimic a face cu sinodul de la Niceea. La acest sinod tema în dezbatere a privit componentele divine ale lui Hristos (mai precis, raportul dintre Dumnezeu Fiul și Dumnezeu Tatăl), a fost provocată de preotul Arie din Alexandria — «eroul negativ» al sinodului — și a fost rezolvată printr-un simbol de credință — celebrul Crez al bisericii creștine (Hefele — Dom H. Leclercq, *L'Histoire des conciles*, I, Paris, 1907, p. 335—632; A. Fliche et V. Martin, *Histoire de l'église*, 3, Paris, 1936, p. 69—95). Completat — la al doilea sinod enumenic, ținut la Constantinopol în 381 — cu stabilirea raportului dintre cele două ipostaze și Sfîntul Duh, Crezul a devenit, de atunci înainte, simbolul definitiv al dogmei trinitare. A existat, e adevărat, și un sinod care, luînd în discuție componenta omenească a lui Hristos, a stabilit cultul Fecioarei considerată nu ca «anthropotokos» («născătoare de om»), ci adorată ca *theotokos* (născătoare de Dumnezeu). Dar acest sinod — în care «eroul negativ» a fost patriarhul Constantinopolului Nestorie, ce susținea, căutînd un compromis între cele două teze, că Fecioara nu e născătoare de Dumnezeu, ci numai de Hristos («Hristotokos») — s-a ținut la Efes în 431, adică la o sută de ani după sinodul de la Niceea și nu are deci nici o legătură cu sfîntul Nicolae. (Pentru sinodul din Efes, a se consulta aceleași lucrări menționate mai sus și, în plus, *Histoire des conciles œcuméniques*, 2, P. Th. Camelot, *Ephèse et Chalcédoine*, Paris, 1962, p. 14—75.) 3. Corolarul celor de mai sus este că V. Drăguș se înșală atunci cînd afirmă că alăturarea, în pictura exterioară moldovenească, a ciclului Vieții lui Nicolae cu ciclul Imnului Acatist nu făcea decît să sublinieze cultul Maicii Domnului. De altfel, trebuie spus că creatorii picturii exterioare moldovenești cunoșteau foarte bine tradiția clasică și anume că, din punct de vedere dogmatic, Nicolae nu era considerat ca un apologet

al cultului Fecioarei pentru că murise mult înaintea stabilirii acestui cult, ci al dogmei trinitare. Și tocmai de aceea, cu excepția Homorului, în nici unul din numeroasele ansambluri de pictură exterioară ce ni se păstrează pînă astăzi, în stare bună sau mai proastă: Probota, Sf. Gheorghe-Suceava, Sf. Dimitrie-Suceava, Moldovița, Baia, Arbure, Voroneț și Sucevița, viața sfîntului Nicolae nu acompaniază Imnul Acatist. Iar excepția de la Homor — unde, așa cum am văzut, Imnul e prins între marii sfinți militari și marele ierarh Nicolae — nu se datorește intenției autorilor ansamblului respectiv de a-l invoca pe sfînt ca apologet al cultului Fecioarei, ci ca sprijinitor de nădejde al acțiunii antimusulmane a moldovenilor, așa cum este ea prezentată în marea compoziție a Asediului Constantinopolului, compoziție care constituie nu numai încununarea, ci, totodată, și cheia Imnului Acatist.

În încheierea acestei note trebuie să adăugăm că dacă există, totuși, o temă menită să constituie o apologie a cultului Fecioarei, în calitatea ei de erou principal al Imnului Acatist și de apărătoare a Constantinopolului (identificat cu Suceava), aceasta e Rugul în flăcări, simbol bine cunoscut al virginității Fecioarei și care e alăturată întotdeauna scenei Asediului.

⁴¹ La biserica Sf. Gheorghe a palatului domnesc din Hîrlău, unde a apărut pentru prima oară pictura exterioară (1530), programul iconografic se prezintă, ca să spunem așa, în forma sa esențializată: cele cinci teme principale, plus două teme auxiliare considerate, de la început, ca indispensabile: Vămile și Parabola. Atît. Fără completări și fără vieți de sfinți. La Arbure, biserică de curte a celebrei familii cu același nume, zugrăvită în 1541, programul iconografic, care între timp evoluase, e mai dezvoltat, după cum arată fațada de vest, unde se găsesc, în afara Vămile, scene din Geneză, precum și din viețile sfinților Gheorghe, Dimitrie, Nichita și Paraschiva, plus o Înălțare. Ce va fi fost pe peretele de nord, de pe care pictura a dispărut fără urmă? În afară de Arborele lui Ieseu, care era obligatoriu, putem fi siguri că va fi existat viața lui Nicolae și, probabil, scene de gloriificare a Fecioarei sau a apostolilor. Nu însă și vieți de monahi, de care nu se simțea nevoie la o biserică de curte, după cum nu se simțea nevoie, în decorația internă a unor asemenea biserici, de sinaxare. Aceste ilustrații mărunte, ca de carte, aceste calendare sintetice a vieților sfinților de peste an au fost introduse în decorația internă a bisericilor moldovenești la biserica mănăstirii Dobrovăț, în 1529 și, fiind socotite utile pentru instruirea călugărilor sau a maselor de laici, au devenit o regulă obligatorie pentru ansamblurile interne ulterioare, pînă la Sucevița inclusiv. Doar bisericile de curte (cu excepția bisericii Sf.

de pustnici este că, acolo unde, totuși, apar, ele apar mai « la dos », ca să spunem așa, adică pe fațada socotită secundară a monumentului: fațada de nord. Astfel la Probota (1532) se poate încă desluși un ciclu al vieții lui Antonie cel Mare, întemeietorul monahismului anahoretic, retras modest, (15 scene mici) în extrema de vest a fațadei de nord, sub streșină⁴². La Homor (1535) se mai disting trei scene din viața sfântului Pahomie, întemeietorul monahismului cenobitic, amplasate neostentativ între absida de nord și cea de est și incluse, deci, în Marea rugăciune a absidelor⁴³, Pahomie fiind, după cum vedem, implicat în mod special în această rugăciune și invocat să ia parte activă la ea. Tot la Homor se mai discern și câteva scene din viața sfinților Antonie și Gherasim, pe fețele de vest ale pilaștrilor pridvorului deschis și pe arhivoltele celor două arcade⁴⁴. La Moldovița (1537) reîntîlnim viața lui Antonie⁴⁵ într-o regie ceva mai amplă decît la Probota. Interesant este, însă, că într-o formă doar puțin mai dezvoltată decît la Moldovița reîntîlnim viața lui Antonie — plus câteva scene din viața lui Gherasim — la Voroneț (1547)⁴⁶. Căci dacă la monumentele anterioare ctitorii picturii exterioare (ca de altminteri și ai celei interioare, precum și ai înseși edificiilor respective) erau niște persoane laice (Petru Rareș la Probota și Moldovița și marele său logofăt, Toader Bubuiog, la Homor), la Voroneț pictura exterioară fusese executată din porunca mitropolitului Grigore Roșca. Or, e profund instructiv pentru înțelegerea mentalității lui Rareș și a partizanilor săi să vedem că pînă și după moartea voievodului un monah de rangul lui Roșca nu a acordat decît un mic spor iconografiei privitoare la viața monastică, adică la viața propriului său cin! Vom aprecia pe un fundal cronologic mai larg această mentalitate pragmatică a mitropolitului cînd îl vom vedea, peste numai cîțiva ani și în perfect contrast cu Roșca, pe un alt mare monah al vremii, episcopul de Roman Macarie, introducînd o vastă tematică mistică la Rîșca⁴⁷ și Neamț⁴⁸ și modificînd astfel, în chip hotărîtor, cursul de pînă atunci al picturii exterioare moldovenești. Dar despre aceasta, în studiul viitor (III). Deocamdată, cele arătate pînă aici sînt, credem, mai mult decît suficiente pentru a demonstra că orientarea morală și spirituală a înaltei ierarhii bisericești din vremea lui Rareș nu era către o abordare mistică și teologală a învățăturii creștine pe fațadele bisericilor, ci către programe iconografice combative, puse în mod calculat în slujba politicii domnești de apărare militară a țării.

Și pentru că am ajuns din nou la sensul major al picturii exterioare din vremea lui Rareș, să mai spunem aici câteva cuvinte și despre trei-patru teme accidentale, dar ale căror prezență și amplasare merg în același sens. E vorba, în primul rînd, de bisericile de la Probota și Moldovița, ale căror dimensiuni, notabil mai ample decît de pildă ale celor din Hîrlău sau Homor, au lăsat pe fațada de nord cîte o suprafață liberă ce putea fi decorată cu un plus de teme secundare. Întrucît tot era vorba de biserici mănăstirești, nimic mai ușor pentru autorii ansamblurilor respective decît să fi umplut în întregime acele suprafețe libere tot cu vieți de monahi celebri. Dar n-au făcut-o! Pe o parte a suprafețelor rămase libere ei au prezentat cîte 12 scene din Faptele apostolilor⁴⁹, adică din viața acelor care răspîndiseră în

Dumitru din Suceava) nu au urmat această regulă. Or, e lesne de înțeles că dacă la bisericile de curte nu s-a simțit nevoia vieților sfinților de peste an în decorația interioară, cu atît mai mult nu s-a simțit nevoia vieților de monahi și de pustnici în decorația exterioară. Dacă lucrul e ușor de dovedit pentru biserica din Hîrlău (a se vedea mai sus, nota 12), el e la fel de ușor de dedus în cazul bisericii din Arbure. Și aceasta, cu atît mai mult cu cît la Arbure avem a face cu un program iconografic atît de « militarizat ». (A se vedea mai sus, p. 46; a se vedea, de asemenea, Sorin Ulea, *Originea...*, p. 86; *Origines...*, p. 60—61.

⁴² Am identificat acest ciclu, deteriorat și nesemnalat pînă acum, în 1959.

⁴³ Deși destul de clare, aceste scene, pe care le-am identificat în 1959, n-au fost semnalate pînă astăzi.

⁴⁴ Am deslușit aceste scene, foarte șterse și nesemnalate pînă astăzi, în 1959.

⁴⁵ Ciclul lui Antonie de la Moldovița a fost semnalat

încă din 1929 de I.D. Ștefănescu (*La peinture...*, 1929, p. 37).

⁴⁶ Cele două cicluri, bine păstrate, au fost semnalate pentru prima oară în 1929 de I.D. Ștefănescu (*op. cit.*, p. 48).

⁴⁷ Sorin Ulea, *Un peintre grec en Moldavie au XVI^e siècle: Stamatelos Kotronas*, în *RRHA*, VII, București, 1970, p. 13—26.

⁴⁸ Vom arăta, cu un prilej viitor, că decorația din gangul de sub turnul de intrare în incinta mănăstirii Neamț, compusă dintr-o amplă ilustrare a vieții lui Varlaam și Ioasaf, încadrată între scene din Geneză și din Vechiul testament, nu a fost executată, așa cum se crede, în timpul domniei lui Ștefan cel Mare, ci în timpul domniei lui Ștefan Rareș (1551—1552), din inițiativa episcopului Macarie.

⁴⁹ La Moldovița, Faptele apostolilor au fost semnalate în 1929 de I.D. Ștefănescu (*La peinture...*, 1929, p. 37.) și apoi de P. Henry (*Les Eglises...*, 1930, p. 230). La Probota, unde sînt foarte șterse, le-am identificat noi înșine, pentru prima dată, în 1959.

lume noua lege, legea salvării, care era și pentru moldovenii veacului al XVI-lea scutul suprem al vieții lor pămîntești și viitoare. Deci nu speculațiile teologale ale marilor mistici ai Răsăritului, izolați în turnurile de fildeș ale pustiuirilor, ci *faptele* apostolilor, adică ale acelor oameni simpli, țărani și meșteșugari, din faza creștinismului primitiv, care au evanghelizat lumea aruncîndu-se cu curaj în valurile vieții; *aceasta* au urmărit să pună în lumină, cînd li s-au ivit suprafețe murale suplimentare, creatorii picturii exterioare moldovenești. În sfîrșit, pe restul acestor suprafețe suplimentare, autorii ansamblurilor respective au zugrăvit cicluri privitoare la minunile lui Isus și la viața Fecioarei: la Probota se mai disting încă o Înălțare și o Coborîre a Sfîntului Duh⁵⁰, iar la Moldovița zece scene din viața Maicii Domnului⁵¹.

Am văzut mai sus cum la Homor scene din viața lui Pahomie au fost introduse în Marea rugăciune pentru ca invocarea sfîntului ca pârtaș la această rugăciune să fie mai eficientă. O idee asemănătoare a fost pusă în operă, 12 ani mai tîrziu, la Voroneț, dar cu o temă care să acuze în mod direct implicația antiotomană a Marii rugăciuni. Într-adevăr, în registrul dedicat martirilor, și anume pe fața de vest a contrafortului de lîngă absida de sud a bisericii, e intercalată o scenă destul de mare, care întrerupe șirul procesional al sfinților: cei 40 de mucenici din Sevastia⁵². Această compoziție ilustrează, după cum se știe, un străvechi episod din istoria bisericii ortodoxe, celebrat la 9 martie și potrivit căruia 40 de creștini din părțile Asiei Mici, aflătoare sub stăpînirea arabă, au fost ținuți o noapte întreagă într-un lac înghețat, în care au cunoscut moarte de martiri⁵³. E semnificativ, mai întîi, faptul că în loc să aleagă o temă în care persecutorii să fie, să zicem, păgînii antici (de exemplu vreunul din împărații romani dinainte de Constantin), autorii decorației exterioare de la Voroneț au ales o temă în care persecutorii sînt musulmani. E semnificativ, în al doilea rînd, faptul că procesiunea de sfinți militari și martiri în care a fost inserată respectiva scenă e condusă, la Voroneț, de Ioan cel Nou și nu de vreunul din marii sfinți militari ai bisericii Răsăritului, cum ar fi fost normal, după protocolul foarte strict al iconografiei medievale, și cum și fusese de altminteri cazul la monumentele zugrăvite pînă atunci. E evident, deci, că în Marea rugăciune de la Voroneț avem a face cu o bruscă și masivă *supralicitare* a intercesorilor antimusulmani în raport cu monumentele anterioare, supralicitare care nu poate fi înțeleasă cum trebuie decît dacă ținem seama de faptul că ansamblul de pictură exterioară de la Voroneț e *primul* în care s-a renunțat, din rațiuni politice pe care le-am relevat mai sus, la reprezentarea Asediului Constantinopolului. Scoaterea, de nevoie, a acestei teme « explozive » a fost compensată prin introducerea și glorificarea ostentativă a vieții patronului Moldovei pe zidurile din jurul intrării în biserică, prin « avansarea » sa în ipostaza de conducător suprem (mare îndrăzneală iconografică !) al intercesorilor militari din Marea rugăciune și, în sfîrșit, prin sporirea numărului acestor intercesori cu cei 40 de mucenici omoriți de musulmani la Sevastia⁵⁴.

Vasta implicație politică a regiei iconografice de la Voroneț, încet străvezie pentru un om al secolului al XX-lea, care dezgroapă erudit și din aproape în aproape sensurile unei lumi scufundate, trebuie să fi fost îndată sesizabilă pentru oamenii evului mediu, hrăniți cu vieți de sfinți și deprinși să gîndească și să vorbească în pilde și-n alegorii cu aceeași ușu-

⁵⁰ Am identificat aceste scene, mai greu lizibile și nesemnate pînă acum, în 1959.

⁵¹ La Moldovița, scenele din viața Fecioarei au fost semnalate de I. D. Ștefănescu în 1928 (*La peinture...*, 1928, p. 119) și în 1929 (*La peinture...*, 1929, p. 37) și, apoi, de P. Henry (*op. cit.*, p. 230).

⁵² Această compoziție, bine păstrată, a fost semnalată, fără comentarii, încă din 1929 de I. D. Ștefănescu (*La peinture...*, 1929, p. 49).

⁵³ A se consulta orice minei grec, slav sau român, pe luna martie, 9.

⁵⁴ Ajungînd aici la capătul prezentării temelor auxiliare în pictura exterioară a bisericilor din vremea lui Rareș, trebuie să mai menționăm și registrul celor 10 scene din pridvorul

deschis de la Moldovița: Împăratul Constantin călare pornind împotriva păgînilor (plasată pe pilastrul de sud, chiar lîngă sfinții militari călări!), Pocăința regelui David, Îngerul oprindu-l pe Varlaam, Cei trei tineri aruncați pentru credința lor în cuptorul incins, Îngerul luptînd cu diavolul, Împăratul Constantin pe jos, pornind împotriva păgînilor, Îngerul gonind oștile dușmane, Ispitirea călugărului, alt Înger gonind oștile dușmane, Călugării la căpătiul pruncului. Sare în ochi că opt scene (dintre care citeva sînt preluări din pictura grozniței de la Homor) aveau menirea să susțină, direct sau prin aluzie, mesajul războinic al picturii exterioare, numai două din cele zece reprezentînd prelungiri ale tematicii monastice de pe fațada de nord a bisericii.

rință cu care mînuiau coasa sau suveica. De altminteri, lucrul e valabil, după cum am putut constata la tot pasul atît din analiza temelor principale, cît și din cea a temelor auxiliare, pentru întreaga pictură exterioară din vremea lui Rareș. Și numai umblînd cu luare aminte la orice amănunt și cu răbdare pe cărările, întortochiate pentru noi și acoperite cu frunze uscate, ale iconografiei medievale putem înțelege cîtă viață, cîtă gîndire, cît consum de inteligență ingenioasă și fin aplicată la obiect se ascund sub niște imagini care, la o vedere superficială, ar părea că nu reprezintă altceva decît sfinți, sfinți și iar sfinți, în îmbinări și construcții admirabile ca fenomen artistic, instructive sau « nostime » prin cîte un element disparat de folclor sau de viață curentă, dar neinteresante, în fond, pentru consumata și condescendentă noastră gîndire modernă decît ca dovezi ale stereotipiei teologale a unui ev dogmatic și naiv. Iată de ce pictura medievală, și mai cu seamă acest fenomen de excepție care este pictura exterioară a bisericilor moldovenești e, în primul rînd o problemă de exegeză a conținutului de idei, adică o exegeză de istorie și de istorie a ideilor, și numai în al doilea rînd, și condiționată de prima, o problemă de exegeză a formei — în cazul nostru pictura — în care au fost vehiculate acele idei, adică o exegeză estetică.

Vom relua această chestiune pe larg în partea a Va *Originile* — dedicată, între altele, considerării picturii exterioare ca fenomen de cultură — românească și universală — cu mare unghi de deschidere. Am ținut, nu mai puțin, s-o relevăm și aici, pe scurt, pentru că aici, la sfîrșitul primei faze a picturii exterioare, care este cea a domniei lui Petru Rareș, e locul, fie și în treacăt, a unui prim bilanț. Un bilanț care să exprime sintetic, într-un singur cuvînt, caracterul fundamental al fenomenului analizat și anume: *democratismul* picturii exterioare moldovenești. Ne permitem să amintim aici cîteva din considerațiile pe care le-am făcut și la sfîrșitul analizei temelor principale, dar pe care le amplificăm acum, extinzîndu-le la totalitatea programelor iconografice ale fațadelor.

Pictura exterioară nu a fost creată cu scopul de a exprima, cum au presupus unii, o metafizică absconsă, o « *Mystik des Nordens* »; ea nu a fost creată nici pentru a constitui, cum au crezut cei mai mulți, o lecție de religie, o introducere în dogmele ortodoxiei, pentru că aceasta era, și a fost întotdeauna în Răsăritul creștin, o sarcină a picturii *interioare*. Cu atît mai puțin a fost concepută pictura exterioară, așa cum iarăși s-a afirmat aducîndu-se ca argument ierarhia cinurilor din decorația absidelor, ca un instrument de impunere a respectării asprei ierarhii sociale a lumii feudale. Căci ce rol puteau să joace, din acest unghi de vedere, niște ansambluri în care — așa cum am arătat în partea I — cinurile de pe abside alcătuiau, de fapt, o mare rugăciune pentru apărarea țării⁵⁵, și în care credincioșii erau invitați să mediteze asupra unor teme ca Zapisul lui Adam sau Vămile văzduhului? Și aceasta, sub domnia unui voievod pe care toată lumea-l vedea ținînd foarte din scurt marea boierime, favorizînd interesele maselor de tîrgoveți și țărani și promovînd oameni din mica boierime și chiar din răzeșime în ierarhia laică și bisericească a statului. Utilizînd iconografia religioasă — singura posibilă în evul mediu—

⁵⁵ În realitate, ceea ce noi am numit Marea rugăciune a absidelor nu e altceva decît punctul culminant, apogeul unui proces de dezvoltare, unic în arta medievală, care a început o dată cu introducerea, în pictura interioară a bisericilor ridicate de Ștefan cel Mare, a compoziției cunoscute sub numele de Rugăciunea (*Deisis*) imperială. Această compoziție — în care, secondați de cîte un arhanghel, Fecioara cu coroană pe cap și Ioan Botezătorul se roagă lui Hristos pe tron, înfățișat ca Mare arhiereu și Împărat al împăraților — a fost astfel amplasată în naosul bisericilor încît să constituie un pendant direct și simbolic al tabloului votiv, în care apare Ștefan cel Mare și familia sa (a se vedea Sorin Ulea în *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968, p. 354—355). De atunci și pînă la Petru Rareș Rugăciunea imperială a înregistrat un proces de extroversiune, de extindere a numărului personajelor și de democratizare, pînă cînd a devenit, dintr-o rugă heraldică făcută de patru personaje sacre pentru monarh și familia sa, o rugă înălțată de sute de sfinți pentru

întregul popor al Moldovei, în frunte cu monarhul. Punctul de maximă acumulare și, totodată, momentul cel mai dramatic înainte de « explozia » în exterior l-a atins această Rugăciune imperială în pronaosul bisericii de la Dobrovăț, zugrăvită din porunca lui Rareș în 1529. (Pentru anul zugrăvirii bisericii din Dobrovăț a se vedea Sorin Ulea, *Datarea ansamblului de pictură de la Dobrovăț*, în S.C.I.A., 2, 1961, p. 483—485.) În pictura acestui pronaos se găsește în embrion, gata să irumpă, întreaga pictură exterioară, în problematica sa esențială ilustrată prin: Marea rugăciune, Imnul Acatist cu cheia sa: Asediul Constantinopolului, sînții militari călări sprijinind acțiunea războinică, și Ioan cel Nou, centrînd-o pe ideea de apărare nu a țărilor ortodoxe în principiu, ci a Moldovei. Dar întocmai ca și altor probleme pe care le-am amintit în prezentul studiu, și acestei chestiuni îi va veni rîndul s-o tratăm pe larg în partea consacrată *originilor*.

ca pe un mijloc pentru a agita o idee politică arzătoare, creatorii picturii exterioare au avut meritul deosebit de a pune în întregime această artă în slujba cauzei naționale a țării lor. Și astfel, în timp ce pictura interioară a bisericilor a fost lăsată să-și îndeplinească în continuare rolul ei tradițional de pregătire morală și spirituală a credincioșilor pentru taina liturgică, adică pentru finalitatea fundamentală, metafizică a teologiei creștine: salvarea sufletelor după moarte, pictura exterioară, pornind de la aceeași taină liturgică a interiorului și rămânând sub scutul ei, dar urmărind o aplicație la realitățile grave ale vremii, a fost imaginată ca o rugăciune cu o finalitate terestră și, deci, eminentemente laică: salvarea fizică a țării Moldovei. Cu aceasta, domnia lui Rareș a conferit edificiului religios o unitate dialectică, pe care nu o avusese nicăieri și niciodată pînă atunci în istoria milenară a ortodoxiei. Căci, îmbinînd și echilibrînd în mod genial funcția interiorului cu funcția, nouă, a exteriorului, întregul edificiu a devenit un uriaș chivot de smalt care înălța către ceruri un grandios imn de slavă și invocare a divinității.

Să încercăm să rețrăim starea de spirit a moldovenilor din vremea lui Rareș. Să ne imaginăm mulțimile de prin târgurile și satele țării umplînd, în zilele de sărbătoare, curțile bisericilor sau mănăstirilor și minunîndu-se în fața spectacolului magnific și atît de nou pentru vremea aceea a fațadelor pictate; să ne imaginăm oamenii de toate vîrstele, țărani în frumoasele lor costume, meșteșugari de prin orașe, oșteni și oameni de-ai domniei, dînd cu luare aminte ocol bisericii și strîngîndu-se roată în fața unor scene ca Asediul Constantinopolului sau Judecata de apoi; să ne imaginăm marea lor satisfacție, comentariile și apostrofele lor la vederea turcilor doborîți de tunuri și săgeți românești, sau osîndiți, alături de tătari, în fața tronului Judecării; aceiași turci și tătari care, încalcînd pe furiș sau cu război deschis hotarele țării, împrăstiau moartea și focul prin satele lor, tîrîndu-le în robie femeile și copiii; să ne imaginăm discuțiile aprinse ale oamenilor din popor asupra unor teme ca Vămile văzduhului ori Contractul lui Adam, socotite necanonice de biserica oficială a evului mediu sau condamnate ca eretice, dar atît de apropiate minții și inimii lor; să rețrăim, în sfîrșit, acele zile solemne în care domnul însuși, sosit cu întreaga sa curte la vreo mănăstire sau chiar la mitropolia Sucevei, se ruga în fruntea maselor de oameni, după pilda sfinților zugrăviți pe abside, pentru biruința în luptă. Vom înțelege atunci ce a însemnat pictura exterioară pentru poporul Moldovei medievale.

L'ORIGINE ET LA SIGNIFICATION IDÉOLOGIQUE DE LA PEINTURE EXTÉRIEURE MOLDAVE

RÉSUMÉ

Dans une première étude, dédiée à l'examen de la signification idéologique de la peinture extérieure des églises moldaves du temps de Petru Rareș (1527–1546), considérée dans ses thèmes fondamentaux: le Siège de Constantinople, l'Hymne Acatiste, l'Arbre de Jessé, le Jugement dernier et la Grande prière, l'auteur a abouti à une conclusion différente de celles de ses devanciers, roumains ou étrangers. Voilà cette conclusion: la peinture extérieure fut créée au moment le plus dramatique de l'existence de la Moldavie médiévale en tant qu'Etat indépendant, le moment où la puissance ottomane, touchant son apogée sous le règne de Soliman le Magnifique, tenait le pays sous la menace imminente de l'invasion et de l'occupation. C'est exactement cette conjoncture politique qui donna naissance à la peinture extérieure, conçue et étalée sur les façades des églises comme une grandiose invocation collective adressée par les Moldaves au Sauveur, afin qu'il leur accorde sa protection et la victoire militaire contre l'envahisseur.

Dans la présente étude l'auteur poursuit l'exégèse de la peinture extérieure en s'appliquant à l'étude des thèmes secondaires ou auxiliaires (Douanes célestes, Parabole du Fils perdu, Genèse, vies des grands saints militaires, de saint Nicolas, de saint Jean le Nouveau patron de la Moldavie, de sainte Parasève, etc.), étude qui ne fait que renforcer la susdite conclusion. En plus, l'auteur relève le substrat social, antiféodal de quelques-uns de ces thèmes, considérés avec mépris et suspicion par la haute hiérarchie de l'Eglise médiévale (les Douanes) ou condamnés ouvertement comme hérétiques (le Contrat d'Adam avec le diable). La circonstance que de tous les pays orthodoxes du Moyen Age ce fut seulement la Moldavie du temps de Rareș (fils illégitime d'Etienne le Grand et d'une femme de modeste origine) qui vit paraître de pareils thèmes sur les murs de ses églises est à retenir. Elle montre jusqu'à quel point la peinture extérieure puisait son étonnante vitalité dans le terroir du folklore et des croyances populaires. Voilà un fait de culture bien remarquable et qui, vu le dogmatisme de la pensée médiévale, ne peut que rendre encore plus intéressant ce phénomène unique qui est la peinture extérieure des églises moldaves du XVI^e siècle.

DESPRE ARHITECTURA CIVILĂ A TÎRGOVIȘTEI ÎN SECOLELE AL XVIII-LEA ȘI AL XIX-LEA

de CONSTANTIN JOJA

Unul dintre cele mai vechi orașe din Muntenia, devenit a doua capitală a țării în secolul al XV-lea, Tîrgoviște a avut o dezvoltare urbanistică și arhitectonică specific românească, care se poate urmări cu claritate și astăzi.

În lipsa oricărui document iconografic asupra arhitecturii din secolele XIV – XIX, evoluția arhitecturii urbane trebuie studiată pe monumentele existente încă astăzi, înregistrându-se caracterele stilistice, frecvența lor și transformările succesive în timp, o dată cu pătrunderea arhitecturii neogotice, neoclasice și neoromânești; de asemenea, variațiile de plan și variația concepției spațiale în interior și exterior, evoluția proporțiilor în elemente și compoziție totală, principiile de compoziție, raporturile între plinuri și goluri, între masele de umbră și lumină și, în fine, variația sensurilor urbanistice în dezvoltarea orașului.

Ca toate orașele noastre submontane, Tîrgoviște a fost construit inițial într-o arhitectură cu două nivele – parter pe pivniță ridicată – curentă încă și astăzi în satele din jur.

Centrul actual al orașului nu coincide cu centrul orașului vechi ¹, iar ceea ce vedem la periferie construit numai cu un nivel reprezintă construcții de dată mai recentă, din secolul al XIX-lea. Exemple de mare puritate stilistică au rămas încă din secolul al XVIII-lea și pe ele ne vom întemeia pentru a defini notele specifice ale arhitecturii urbane din Tîrgoviște. Lotizarea caracteristică orașelor vechi românești a fost în general parcelarea în loturi mari și foarte mari, de 500 la 5 000 mp, cu excepția străzii comerciale dublate mai totdeauna de două străzi de serviciu, unde loturile au fost fărâmițate încă de la început, în genere fără să depășească 5-6 m de fațadă. La acestea se adaugă hanurile, centrul comercial și locuințe de dimensiuni uneori foarte mari. Astăzi pot fi enumerate în Tîrgoviște doar trei hanuri cu arhitectură veche bine păstrată.

Case înșiruite ca în orașele transilvane vor fi existat în orașele din Principate și pînă în secolul al XIX-lea, cînd influența arhitecturii de peste Carpați se face puternic simțită nu numai în organizarea fronturilor stradale, ci și stilistic. Izolarea caselor de vecini și de acareturi a fost regula generală a satelor și orașelor din Principate, ca și a satelor românești din Ardeal; de asemenea, orientarea spre sud a fațadei principale, care a dat urbanistic orientarea străzilor nord-sud. Caracterul de oraș înecat în verdeață Tîrgoviștea și l-a păstrat și astăzi. Departe de a aminti organizarea spațială a satului, înverzirea orașului s-a făcut cu intenția de a se crea mici parcuri pe fiecare parcelă, pentru că, spre deosebire de sat, în parcelele orașului nu apar decît rar acareturi, șopronul de trăsură și grajdul de cai.

Casele din secolul al XVIII-lea se pot împărți în două categorii cu implicații stilistice foarte distincte: casele marii și micii burghezii. Nu există diferențe în ce privește organizarea spațială a planului – casele au invariabil sală și patru camere –, simetric dezvoltat pe două axe perpendiculare, amintind oarecum spațiul axat al clădirilor întregii

¹ A se vedea Pavel Chihaia, *Monuments gothiques dans les anciennes résidences de Valachie*, în RRHA, II, 1965, p.

67–80 și *Monuments romans et gothiques du XIII^e au XVI^e siècles, en Valachie*, în RRHA, V, 1968, p. 37–60.

antichități (la noi, de fapt, dublarea casei țărănești, casa cu tindă centrală și două camere). Fără să atingă dezvoltarea și rafinamentul spațial constantinopolitan și balcanic, casa țirgovișteană se deosebește de acestea prin pridvorul continuu, prezent mai totdeauna. O singură influență balcanică poate fi înregistrată în organizarea planului, apariția, în secolul al XVIII-lea, la casele mai dezvoltate, a sacnasiului, absent însă la casele mai vechi. Ceea ce deosebește, însă, casa mic burgheză de casa boierească propriu-zisă este dispariția pridvorului, deschis sau închis, la aceasta din urmă. Ceea ce dădea personalitate, stil și autenticitate casei urbane românești dispare în casa boierească, care, lipsită de valori plastice în secolul al XVIII-lea, se va împodobi în secolul al XIX-lea cu toată profilația și modernitatea neoclasică, pentru a căpăta prestigiu, dacă nu monumentalitate. Un foișor făcând funcție de scară echilibrează sacnasiul pe axul longitudinal. În unele cazuri, acest foișor închis cu geam izbutește să dea o animație fațadei inexpressive a casei boierești. Dar casa boierească de tip închis nu poate fi mai veche de secolul al XVIII-lea și există toate motivele să credem că în secolele XV–XVII se dezvoltase din casa țărănească, utilizând pridvorul total. De altfel, casa mare Pîrvulescu, existentă încă (deși mult transformată într-o arhitectură neoromânească), a avut pridvor pe două nivele cuprinzând în întregime două fațade și un foișor pe cea de-a treia, care au fost deschise mai întâi și apoi închise, pînă după primul război mondial, cînd a fost refăcută.

Deși o inventariere a celor peste zece mii de conace existente în țară nu s-a făcut încă, exemplele cunoscute ne îndreptătesc să credem în existența unei arhitecturi de conace și case de oraș dezvoltate, cu toate atributele plastice ale arhitecturii civile românești.

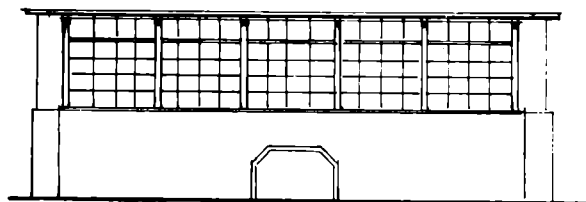


Fig. 1. — Casa Constanța Dumitrescu, din str. Nicolae Bălcescu nr. 176.

Fără timplăria care închide pridvorul, este prototipul casei înalte muscelene, cu un registru de lumină la parter și un registru continuu de reflexe la etaj, a cărui importanță sporește prin faptul că parterul, cu funcție de soclu și pivniță înaltă, este menit să pună în valoare peretele aerian pe care-l suportă. Fațada nu prezintă nici un fel de decorație, nici o profilație. Liniatura continuă a ferestrelor pridvorului constituie ea însăși o decorație expresivă. Introducerea, din necesități funcționale, a geamului între stîlpii pridvorului nu a micșorat valoarea plasticii românești, ci a dat acestei case o altă expresie, o valoare arhitecturală urbană. Ar fi hazardat să considerăm aceste forme arhitecturale ca o cucerire a secolelor XV–XVII pentru motivul că nu avem nici un monument mai vechi în ființă, dar în același timp e greu de presupus ca arhitectura țărănească să fi putut ajunge la un echilibru plastic atît de perfect numai în anii de formare a principatelor românești. El este de fapt rezultatul unei evoluții milenare, care nu poate fi contrazisă de faptul că nu s-a găsit nimic în straturile de secol I–XV. Casele țărănești nu au lăsat nici un fel de urme nu numai din cauza modului de execuție — lemn, piatră și cărămidă legate cu mortar de pămînt —, ci și pentru că întotdeauna materialul unei case era refolosit. Planul casei Dumitrescu este cel tradițional: sală și patru camere dispuse simetric și un pridvor pe toată lungimea fațadei. Așezată în mijlocul unei curți mari, casa este retrasă de la stradă cu cca. 25 m. Orientată spre stradă, deci spre nord-est, ca cele mai multe din Țirgoviște, dovedește că, în ciuda orientării sud a caselor țărănești, casa urbană se așeza cu fațada principală, cea cu pridvorul, la stradă. Spațiul interior al acestei case nu prezintă caractere deosebite față de cel țărănesc.

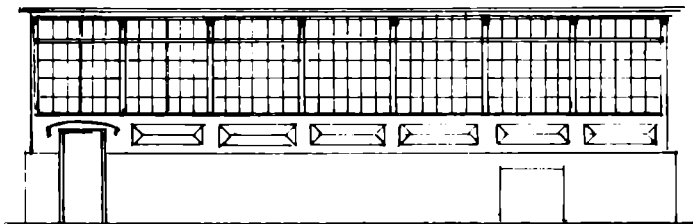


Fig. 2. — Casa din str. Grigore Alexandrescu nr. 39,

mai dezvoltată și ca plan și ca fațadă decît cea din figura precedentă, cu șapte travee în fațada principală, este așezată tot paralel cu strada, dar, spre deosebire de cea din str. Nicolae Bălcescu, cu pridvorul la 2,50 m față de trotuar. Această constatare, cum și faptul că numeroase case parter din Țirgoviște sînt așezate cu fațada principală, cea cu pridvorul, chiar la stradă, ne ajută să ne imaginăm aspectul plastic al orașului în secolele anterioare, construit în mare majoritate din case cu pridvor întîi deschis, apoi închis, în secolele XVIII–XIX, așezate mai aproape, mai departe sau chiar pe trotuar. Întregită de bisericile existente, imaginea orașului secolului al XV-lea poate fi deci clară astăzi. Radical deosebit de ceea ce ne-am obișnuit să vedem astăzi, orașul românesc și-a avut atunci propria personalitate și numai gîndind-o astfel putem reda în contextul esteticii moderne personalitatea pierdută a orașelor românești. Învelită astăzi cu tablă în loc de șindrilă, vopsită în gri în locul spoielii albe de var, casa devine anonimă, își pierde sensurile ei arhitecturale, pe care trecătorul le trece cu vederea nu numai pentru că a fost altfel educat, ci pentru că machiajul pe care-l poartă astăzi casele autentic românești ascunde pe jumătate, chiar și specialiștilor, valorile lor plastice.

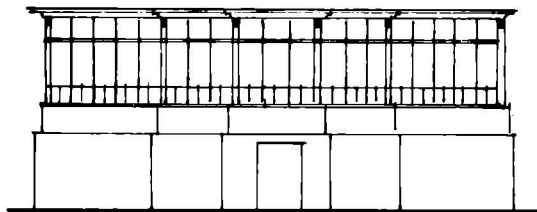


Fig. 3. — Casa din str. Mihai Bravu,

asezată pe pivniță înaltă, ca și celelalte, prezintă în fațada principală — cap de perspectivă la intersecția a două străzi — un pridvor continuu închis și un foișor polygonal. Fragmentarea frontului continuu al pridvorului face să se piardă monumentalitatea caselor fără foișor și introduce o notă aparte în arhitectura caselor românești, tendințe observate însă la multe clădiri mai noi țărănești de la începutul secolului al XX-lea.



Fig. 4. — Casa din str. Dițescu nr. 3

face parte din grupul caselor cu pridvor închis la etaj, rezemat pe stâlpi de cărămidă la parter. Imaginea rezultată e foarte diferită de cea a casei cu parter închis; fără să fie o scădere a potențialului plastic față de casa cu pridvorul etajului rezemat pe stâlpi de lemn, tipul acesta reprezintă o încercare de actualizare a arhitecturii tradiționale prin introducerea unui material care, deși întrebuințat la zidării, era neobișnuit în fațadele cu pridvor. Apariția lui la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea nu a atras atenția arhitecților care militau atunci pentru o arhitectură neoromânească, deși ar fi putut să rezolve în întregime problemele ce se puneau arhitecturii românești.

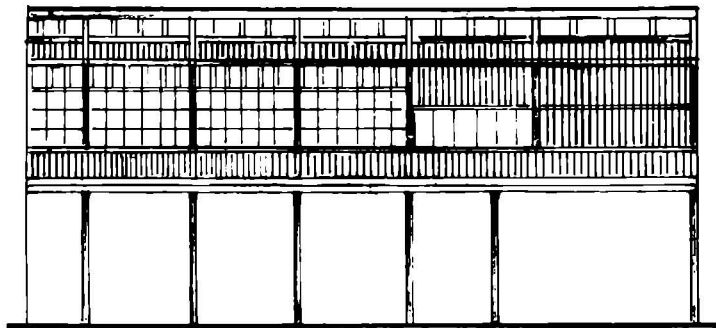


Fig. 5. — Locuința negustorească din str. Stelea

are un aspect și proporții diferite de cele anterioare. Înălțimea mare a parterului și a etajului — câte 4 m fiecare — a dus la o expresie nouă a fațadelor care și-a dat măsura definitivă în fațadele interioare ale celor trei hanuri ce vor fi prezentate mai departe. Intercolonamentul variabil, ca și parte din pridvorul etajului închis cu scinduri, stâlpii de lemn care susțin pridvorul etajului, toate acestea fac din această construcție un exemplu de fantezie mai puțin controlată, totuși expresivă.

Orașul Tîrgoviște, deși situat în județul Dîmbovița, județ cu o arhitectură civilă mult diferită de cea din Muscelul învecinat și din Prahova alăturată, păstrează din arhitectura veche a secolului al XVIII-lea mai mult pe cea influențată direct de arhitectura musceleană și argeșeană, arhitectură cu două nivele, cu parterul închis și etajul cu pridvor total, registru de umbră sau reflex la etaj pe un registru luminos la parter.

Scindura traforată, care apare în județ într-o multitudine de variante la casele construite de la începutul secolului al XIX-lea și pînă în preajma primului război mondial, nu se bucură de aceeași importanță în oraș. Deci trecerea la arhitectura neoclasică s-a făcut încă înainte ca scindura traforată să devină motiv decorativ preponderent în arhitectura dîmbovițeană.

O comparație cu arhitectura orașului Cîmpulung, pînă nu de mult cel mai autentic și cel mai bine păstrat oraș românesc, poate să întregască imaginea orașului Tîrgoviște în secolul al XVIII-lea. Expresia plastică a acestor clădiri din secolul al XVIII-lea (a se vedea ilustrațiile), autenticitatea și rafinamentul lor, realizarea expresiei arhitecturale fără ajutorul nici unui ornament arată valoarea plastică absolută (în comparație cu arhitectura neoclasică toată numai în ornament și liniatură), la care ajunsese arhitectura urbană românească.

Astăzi se mai găsesc în Tîrgoviște doar două exemplare de construcții cu pridvor deschis, celelalte din aceeași epocă au pridvoarele închise, unele poate chiar din secolul al XVIII-lea.

Un tip mai recent, cu pridvorul așezat pe un parter deschis și cu stâlpi de zidărie, cu o nouă expresie arhitecturală, neobișnuită în Muscel, fără să constituie un efort original în Tîrgoviște (se întâlnește des în celelalte orașe ale Munteniei), aduce o nouă viziune arhitecturală

volumului format din două registre suprapuse de umbră sau reflex, când pridvoarele sînt închise. Este forma cea mai evoluată a arhitecturii urbane dar în Tîrgoviște nu se găsesc decît puține exemplare în grupul locuințelor particulare; există, însă, trei exemplare, de mare expresivitate, la curțile interioare ale celor trei hanuri.

Ceea ce trebuie remarcat în arhitectura orașului Tîrgoviște este faptul că toate casele cu pridvoare închise sînt așezate paralel cu strada, sau chiar la stradă, cu excepția uneia singure, așezate perpendicular pe stradă, după maniera țărănească. Construcțiile neoclasice din secolul al XIX-lea vor păstra însă fațada lungă a casei, cea cu intrare, perpendiculară pe stradă.

Astfel organizat, vechiul oraș Tîrgoviște se diferențiază de Cîmpulung, în care parcelarea îngustă încă de la înființarea orașului a dus la construcția de case cu fațada principală — fațada cu pridvor închis sau deschis — în curte, perpendiculară pe stradă, fațada la stradă rămînd fațada secundară. Casa urbană cu două registre suprapuse, cel de umbră peste cel de lumină, începe prin a păstra registrul de lumină fără nici o liniatură, indicînd uneori parapetul doar prîn simpla retragere a planului zidăriei etajului, iar mai târziu prin decorații romboidale în parapet. Fațadele cu foișorul axat în fațadă, cu scara alăturată, apar cu aceeași frecvență ca și fațadele unitare, lipsite de foișor.

Foișorul adăpostind scara sau ca rudiment de pridvor se întîlnește din Maramureș pînă în Principate; acest element străvechi, cu funcție utilitară sau plastică, rupe unitatea fațadei și deci monumentalitatea ei, dar este tot caracteristic arhitecturii urbane și țărănești, avînd o vechime poate milenară.

În categoria construcțiilor cu pridvor deschis trebuie să menționăm pe cele cu două și trei nivele, așezate pe stîlpi de zidărie la parter și avînd stîlpi de lemn la etaje,

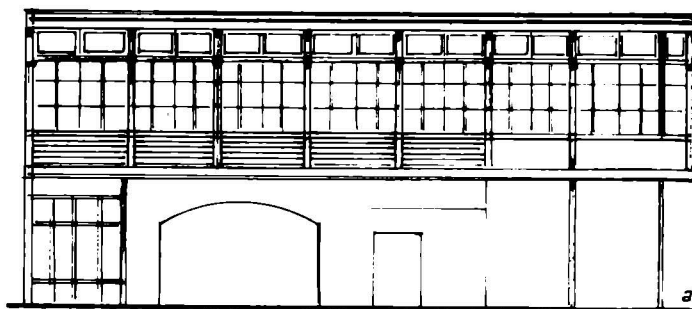


Fig. 6 a, b, — Hanul din str. 30 Decembrie nr. 56

este tipul reprezentativ al hanurilor din Tîrgoviște. Fațada la stradă, refăcută în timp, nu prezintă un interes deosebit, cum de altfel se poate presupune că nu prezenta nici cea inițială, deși vitrinele cu deschideri mici ce n-au fost înlocuite nici astăzi cu vitrine mari, ferestrele terminate în plin cîntu și balcoanele cu baluștri de fontă turnată puteau să-i dea o oarecare atracție. Nici o comparație nu poate fi însă făcută cu fațadele interioare, exemplare perfecte ale arhitecturii autentice de tradiție românească. Pridvorul vitrat al etajului, care înconjură pe trei laturi clădirea, face funcție de spațiu de circulație și de iluminare a camerelor care dau spre curte. Grijă cu care au fost rezolvate problemele de plastică ale acestor fațade interioare arată dezvoltarea la care ajunsese arhitectura urbană de tradiție românească în secolul al XIX-lea. Pe stîlpii de lemn ai parterului, cu secțiune relativ mică pentru înălțimea lor (20×20 cm), respectînd astfel tradiția țărănească în ce privește subțirimea stîlpilor, o grindă puternică suportă etajul cu stîlpi mai deși și mai subțiri (la parter, intercolonamentul variază între 3,90 și 4 m, iar la etaj între 1,90 și 2 m). Ritmurile acestea schimbate la



parter și etaj, o travee a parterului suportînd două travee ale etajului, dau compoziției liniștea arhitecturii clasice, un clasicism pe care perioada de glorie a arhitecturii moderne — 1925—1955 — l-a păstrat. Balustrada este formată din panouri care corespund ca dimensiune celor patru cercevele cuprinse între doi stîlpi; deasupra ferestrelor, spațiul pînă la cornișe este astupat cu alte două panouri, duble ca dimensiune, decît a celor din balustradă, totul încoronat cu o cornișă bogată de lemn. Fațada spre intrare este ieșită în consolă peste gangul cel mare de intrare și deși etajul păstrează același intercolonament la pridvor ca în celelalte fațade, lipsa stîlpilor, golul în arc de cerc și albul zidăriei îi dau o personalitate deosebită de aceea a celorlalte două fațade simetrice.

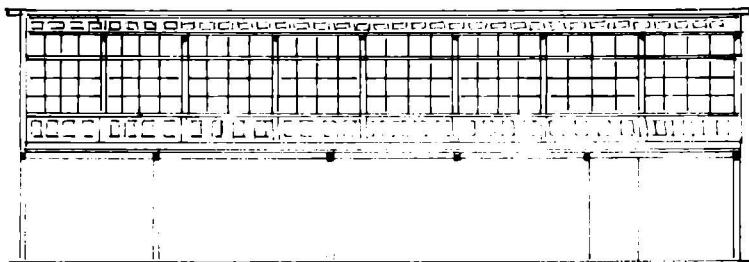


Fig. 7. — Fațada interioară a hanului Dîmbovița, din str. Ștefan Gheorghiu nr. 18,

cu stîlpi subțiri de fontă la parter, susținînd etajul complet vitrat și cu stîlpi inegal ritmați față de cei de la parter. Suprafața vitrată este mărită față de cea a hanului din str. 30 Decembrie, prin prezența unui oberliht cu două ochiuri, care înlocuiește de fapt panourile mari de deasupra ferestrelor. Balustrada este tratată aici cu panouri așezate peste o dublură de scin-

duri, iar cornișa mai puțin accentuată ca la hanul din str. 30 Decembrie. Valoarea plastică a acestui han, fără să fie mai mică decît cea a primului, îi dă o notă precisă de încercare de trecere în urban a arhitecturii țărănești, făcînd-o tot atît de prețioasă ca prima.

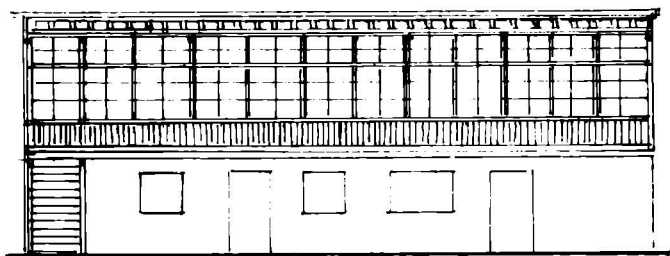


Fig. 8. — Fațada interioară a unei case combinate, de comerț și locuință, de pe str. 30 Decembrie nr. 56.

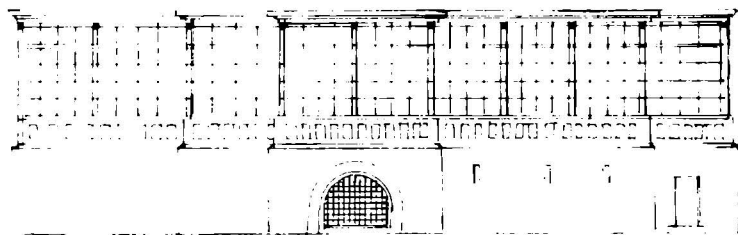


Fig. 9. — Încercarea de restaurare a casei Pîrvulescu, din str. Nicolae Bălcescu (a se vedea comentariul casei mari Pîrvulescu).

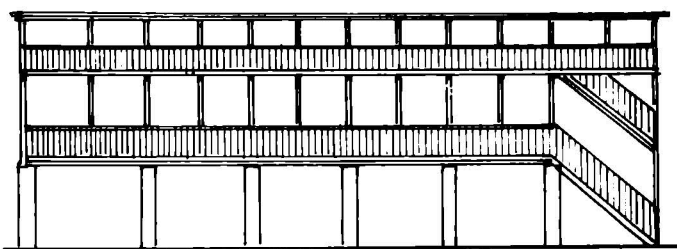


Fig. 10. — Schema casei de locuit din str. Dițescu nr. 3, cu parterul pe stâlpi de lemn și două etaje de pridvoare deschise. Proportțiile întrebuintate aici introduc o notă cu totul aparte în arhitectura urbană cunoscută pînă acum.

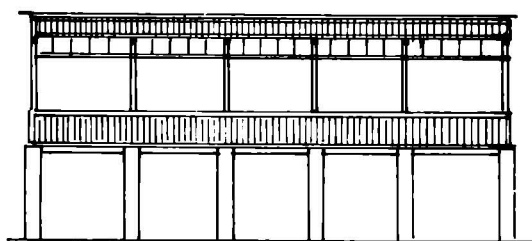


Fig. 11. — Fațada cu pridvoare deschise a corpului alăturat, din aceeași curte, al casei din str. Dițescu nr. 3.

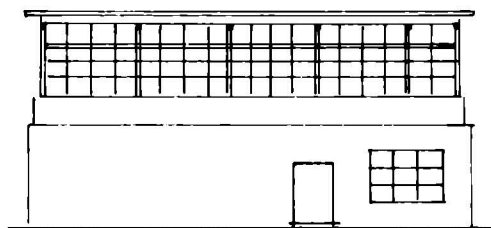


Fig. 12. — Casa din str. Nicolae Bălcescu nr. 177,

oarecum recente, dar respectînd un tip mai vechi de arhitectură urbană cu stîlpi de lemn la parter și etaj, care a coexistat cu arhitectura cu pridvor așezat pe parter plin. Intercolonamentul variază fără legi fixe și proporțiile diferă de la imobil la imobil, dar ceea ce rămîne fix este sensul orizontalității compoziției, acuzat de parapetul de lemn lucrat în panouri, scîndură traforată sau simplu, acoperit cu șipci la rosturi.

Tipul cel mai evoluat al arhitecturii urbane din Tîrgoviște este cel cu pridvor închis, propriu hanurilor din Tîrgoviște. Așezat pe stîlpi de lemn fixați în pîuă de piatră, pe stîlpi de fontă sau simplu, ieșit în consolă, pridvorul închis s-a bucurat de o atenție cu totul specială în compoziția registrului de tîmplărie, mergînd de la cornișa simplă la coronamentul bogat al hanului din strada 30 Decembrie, de la balustrada cu scînduri traforate la aceea numită « în oglinzi ». Valoarea plastică realizată prin acești pereți de sticlă, foarte prețuită la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea în ambele Principate, imprimase orașelor noastre caracterul specific care uimea pe călătorii străini, unii apreciîndu-l, alții neputîndu-l înțelege. Comparată cu arhitectura urbană a țărilor mai apropiate sau mai depărtate, nu se poate să nu se evidențieze autenticitatea și originalitatea soluționării plastice a galeriei vitrate, inexistente în Transilvania, dar care apare uneori sub diferite forme în țările apusene pînă în Spania. Galerii, stîlpi, grinzi și ferestre există în toată lumea, dar valoarea stilistică a pridvorului închis românesc îl deosebește de orice altă arhitectură. Față de aceleași pridvoare realizate în alte orașe ale țării, arhitectura din Tîrgoviște aduce o imagine arhitecturală aparte, care o deosebește de celelalte printr-o prețiozitate și un echilibru remarcabil.

Arhitectura cu pridvor pe un singur nivel păstrează unitatea volumetrică a celei cu două nivele, dar nu

cunoaștem decât un singur exemplar spectaculos, casa mică Pîrvulescu, construită în secolul al XVIII-lea, cu arcade duble și împodobită interior și exterior cu stucatură executată de maeștrii școlii de stucatură românească barocă. Tavanele acestei case, decorate cu stucatură, dau camerelor de înălțime mică, obișnuită în arhitectura românească, o dimensiune de-a dreptul monumentală. Cum este însă singurul exemplar de arhitectură barocă românească rămas în Tîrgoviște, fără nici un ecou în arhitectura neoclasică a secolului al XIX-lea, dar generator de arcade duble în arhitectura țărănească cu decor de lemn traforat, a fost pe bună dreptate cuprins în lista monumentelor de arhitectură, spre deosebire de altele, studiate pînă în prezent și tot atît de valoroase, care n-au fost introduse în această listă.

Foarte numeroase, construcțiile de tip parter cu pridvor închis fac încă tranziția de la orașul vechi la orașul secolului al XX-lea și sînt prezente la foarte multe construcții ca anexe la casa dezvoltată cu sală și patru camere.

Între casele avînd numai parter se întîlnește des casa cu foișor-intrare, tip puțin interesant, fără pretenții arhitecturale.

Casa boierească de tipul sală, patru camere și foișor-intrare, așezat pe același ax al sălii și echilibrat cu camera jucînd rol de sacnasiu, se poate urmări în toată evoluția ei — plastică, nu de plan —, care nu a variat în timp. Un număr mare de exemplare, multe din ele transformări de fațadă ale vechilor construcții, dar și multe construite la sfîrșitul secolului al XIX-lea, se găsesc răspîndite în tot orașul. Tipul inițial e simplu, fără nici o ornamentație, nota plastică fiind introdusă doar de arcul intrării la pivniță și de foișorul închis al scării.

În perioada barocului românesc din secolul al XVIII-lea apar pilaștri între ferestre, continuați și la parter. În ultimii ani ai secolului al XIX-lea, aceste clădiri se împodobesc cu frontoane deasupra ferestrelor, profilaturi, bosaje și baluștri, toate elemente decorative ale arhitecturii neoclasică. Volumul rămîne însă neschimbat, doar acoperișul reducîndu-și foarte mult panta.

Evoluția fațadei la stradă în cartierul comercial urmează aproape același drum cu cea a casei boierești. Inițial, fațadele n-au avut nici o decorație, afară de brîul ce separa parterul de etaj. Doar ferestrele ușor arcuite, din cauza arcelor de cărămidă care înlocuiesc boiandrugii de lemn, introduc o notă de căutare a unui vag efect plastic. În secolul al

clădită în secolul al XVIII-lea, reprezintă trecerea tipică a arhitecturii țărănești la arhitectura urbană prin schimbarea proporțiilor și închiderea cu geam a pridvorului etajului. Planul este simplu — pridvor, sală și două camere — atît la parter, cît și la etaj.

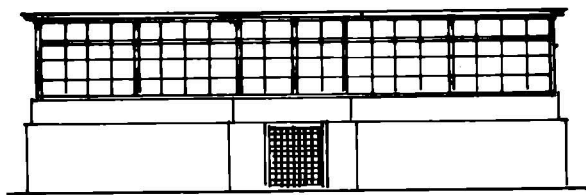


Fig. 13. — Casă în str. Rodnei, cu pridvor și foișor închis și intrare zăbreliată la pivniță.

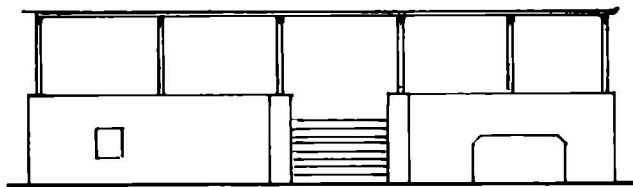


Fig. 14. — Casă cu pridvor deschis,

dintre puținele rămase în Tîrgoviște. Foișorul face funcție de scară acoperită; stîlpii strunjiți ai pridvorului, obișnuți la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, dau un caracter deosebit acestei arhitecturi atît de bine echilibrată. Planul etajului este planul dezvoltat obișnuit al casei tîrgoviștene, sală și patru camere, care s-a menținut pînă astăzi.

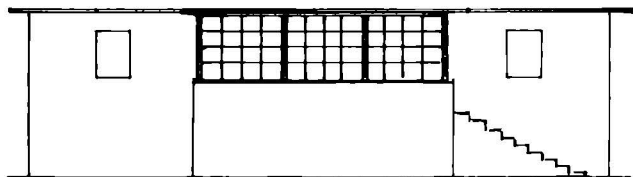


Fig. 15. — Casa preotului catolic,

cu o fațadă foarte simplă, păstrează numai un foișor vitrat, proporționat altfel decât cel obișnuit, ceea ce-l deosebește de celelalte case dezvoltate cu care este comparat.

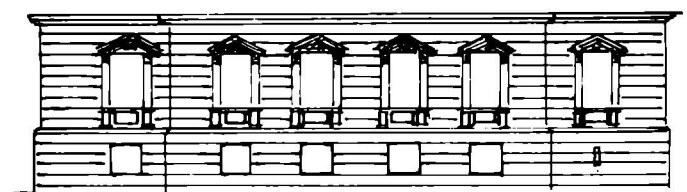
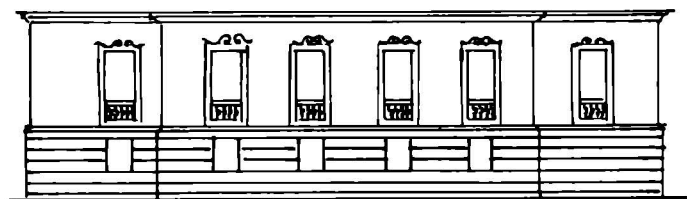
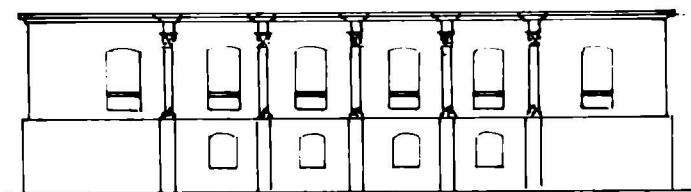


Fig. 16. a, b, c. — Case reprezentând variația fațadei casei boierești din secolul al XVIII-lea pînă în secolul al XX-lea.

Rolul, planul și dimensiunile tradiționale sînt păstrate fără schimbări. Spațiul interior, organizat pe axul ce unește scara-foișor vitrată și camera care înlocuiește sacnasiul, capătă valori plastice doar prin decorul care i se adaugă în timp. Fațadele păstrează același număr de goluri și variază doar ca decor, baroc în secolul al XVIII-lea, neoclasic în secolul al XIX-lea și îmbogățit din ce în ce mai mult.

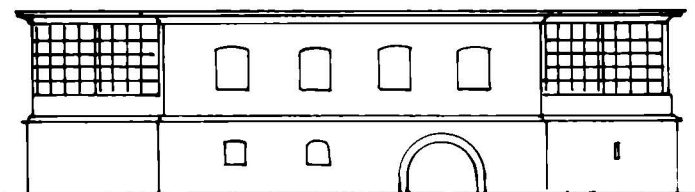


Fig. 17. — Proprietatea Angela Georgescu, înscrisă în lista monumentelor de arhitectură.

sau închise pe toată lungimea fațadei, cum se mai văd și astăzi în târgurile cu o dezvoltare mai lentă.

Contrastul între strada comercială și orașul propriu-zis, în care arhitectura bisericească a jucat întotdeauna un rol important, subsistă și astăzi ca acum două secole, cu deosebirea că orașul și-a pierdut prospețimea și autenticitatea expresiei arhitecturale autohtone, nu numai din cauza invaziei arhitecturii neoclaseice, ci și a celei neoromânești. Orașul Tîrgoviște a păstrat părți din strada comercială, reconstruită la 1850–1860, cu casele la aceeași cornișă, cu balcoane de fier dese și lungi, cu o decorație neoclasică exuberantă dar corectă, imagine neconcludentă pentru aspectul autentic al orașului românesc în secolul al XVIII-lea, deși ordonată și, într-un fel, expresivă. Epoca care a introdus dezordine și deci a urîțit arhitectura orașelor noastre este secolul al XX-lea, începînd cu primul deceniu. Ce s-a construit nou în Tîrgoviște nu păstrează sensurile vechii arhitecturi autentice, pentru că o armonizare și o continuitate a sensurilor plastice

XVIII-lea, înainte de răspîndirea arhitecturii baroce românești, au apărut pilaștrii țărănești, derivați din suveica care ascundea îmbinarea grinzilor la casa țărănească, sau forma chiar capătul căteilor ieșiți din îmbinare și care, tencuiți, dădeau o decorație a colțului cu doi pilaștri. Nu există documente care să ne îndreptățească a crede că arhitectura comercială din secolul al XVIII-lea a utilizat stucatura barocă pentru decorație, dar știm că obloanele de fier bogat ornamentate ale ușilor și vitrinelor introduceau o notă de eleganță în aceste fațade severe.

Muchiile intrate care decorau golurile au primit mai tîrziu o profilatură bogată, păstrînd aceeași oblicitate pînă la mijlocul secolului al XIX-lea, cînd ancadramentele ferestrelor și ale ușilor se schimbă în stil neoclasic; arcul boiandrug este înlocuit cu boiandrugul drept aducînd, o dată cu decorul neoclasic, o întreagă schimbare de sensuri arhitecturale.

Strada comercială cu front continuu nu mai păstrează aspectul străzii din secolul al XVIII-lea, pe de o parte prin dispariția obloanelor și firmelor decorative, pe de altă parte prin apariția balcoanelor cu console și baluștri din fontă turnată, înlocuiți în mare parte astăzi cu console și baluștri din fier forjat, mult mai puțin expresivi decît cei din fontă.

În arhitectura românească a străzii comerciale n-au existat balcoane mici, ci pridvoare deschise

presupune efortul de a deosebi în arhitectura tradițională valorile plastice mereu actuale, în orice nouă ipoteză arhitecturală.

Trebuie să recunoaștem arhitecturii neoclase din prima jumătate a secolului al XIX-lea meritul de a fi păstrat în general unitatea volumetrică a arhitecturii autohtone. Spre deosebire de arhitectura neoclasică a sfârșitului de veac XIX, aplicată mai ales clădirilor oficiale (primărie, prefectură, tribunal), arhitectura neoclasică a primelor decenii nu fărâmițează volumul, nu caută efecte din jocul acoperișurilor, nu variază gama ornamentelor întrebuințate la ancadramele ușilor și ferestrelor. Balcoanele cu console și baluștri de fontă turnată dau un aspect omogen clădirii, se încadrează natural, nu introduc note stridente, cum se întâmplă în mod firesc la casele cu balcoane de fier forjat, decorație independentă, suficientă ei însăși.

Contrastul între arhitectura neoclasică și arhitectura autohtonă era vizibil și în primele cinci decenii ale secolului al XIX-lea, dar fără ostentație, așa cum devine în a doua jumătate a secolului.

Cu toate că aspectul orașului autentic începuse să se schimbe încă de la sfârșitul veacului al XVIII-lea, prin apariția caselor boierești lipsite de pridvoare

(a se vedea casa Angela Georgescu Tălăngeanu), simplitatea fațadelor acestora se putea armoniza încă în orașul vechi. Dar această simplitate, care nu mai era simplitatea creatoare de armonii a vechii arhitecturi urbane, a creat în secolul al XIX-lea nevoia de ornamentație, dar cum școala de stucatură românească era în declin, s-a utilizat o ornamentație de fațadă atunci la îndemina tuturor și anume ornamentația neoclasică, care venea pe două căi — balcanică și transilvană — distincte prin atașamentul lor la boiandrugul în segment de cerc al Balcanilor sau la boiandrugul drept și bosajele transilvane. Respectul pentru cornișa clasică și proporțiile modulare ale coloanelor este de asemenea aportul meșterilor transilvani, în contrast cu libertatea de proporționare a meșterilor balcanici, destul de numeroși în țară în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. În acest timp, constructorii români mențin puritatea arhitectonică a clădirilor cu pridvoare deschise sau închise, pînă cînd în secolul al XX-lea, neînțelegerea noilor generații care pierduseră contactul cu tradiția înlătură arhitectura autohtonă, înlocuind-o cu cea neoromânească, prin modificarea chiar și a vechilor construcții autentice din secolul al XVIII-lea. Astfel, cea mai veche și mai autentică locuință din Tîrgoviște și-a păstrat înfățișarea pînă în 1920, cînd a fost restaurată, devenind un exemplu tipic de arhitectură neoromânească, deși nepublicată și mai puțin cunoscută decît altele. Nu se cunoaște numele arhitectului, dar știm că în 1919 mai exista casa tradițională cu geamlîc. Cercetînd planul etajului, cu toate transformările intervenite, putem constata că ne aflăm în fața tipului străvechi de locuință urbană, hol-sală cu patru camere și aripa de dependințe, așezat pe un parter, pivniță adîncită pentru vinuri, iar restul cămări pentru alimente. Pridvoarele actuale sînt făcute pe zidurile pridvoarelor vechi, dar stîlpii de lemn au fost înlocuiți cu coloane

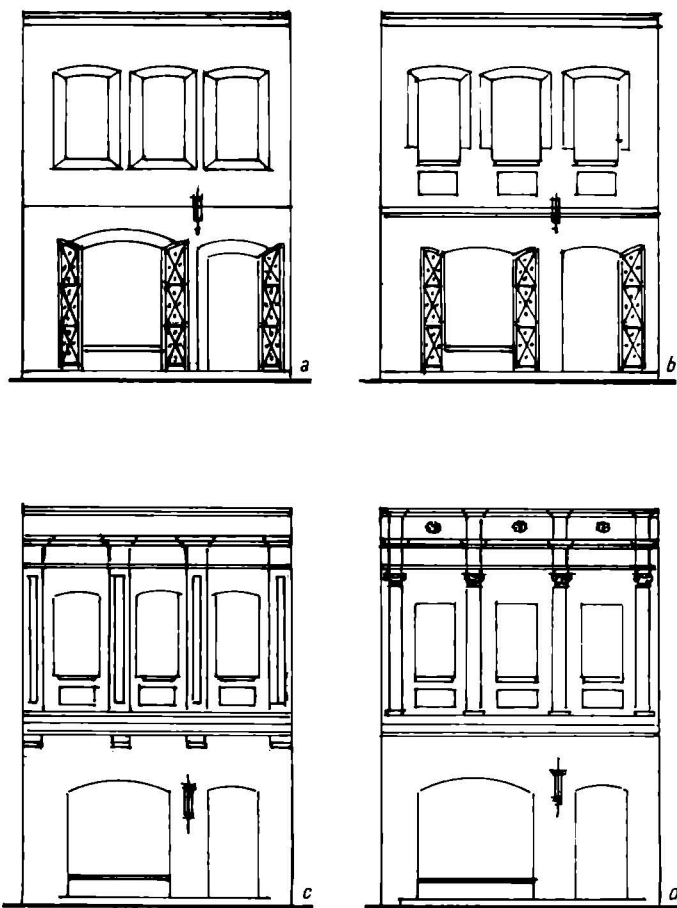


Fig. 18 a, b, c, d. — Scheme reprezentînd evoluția arhitecturii comerciale din secolul al XVIII-lea pînă în secolul al XX-lea, pe fațada la stradă a parcelor mici, de 6 m lățime.

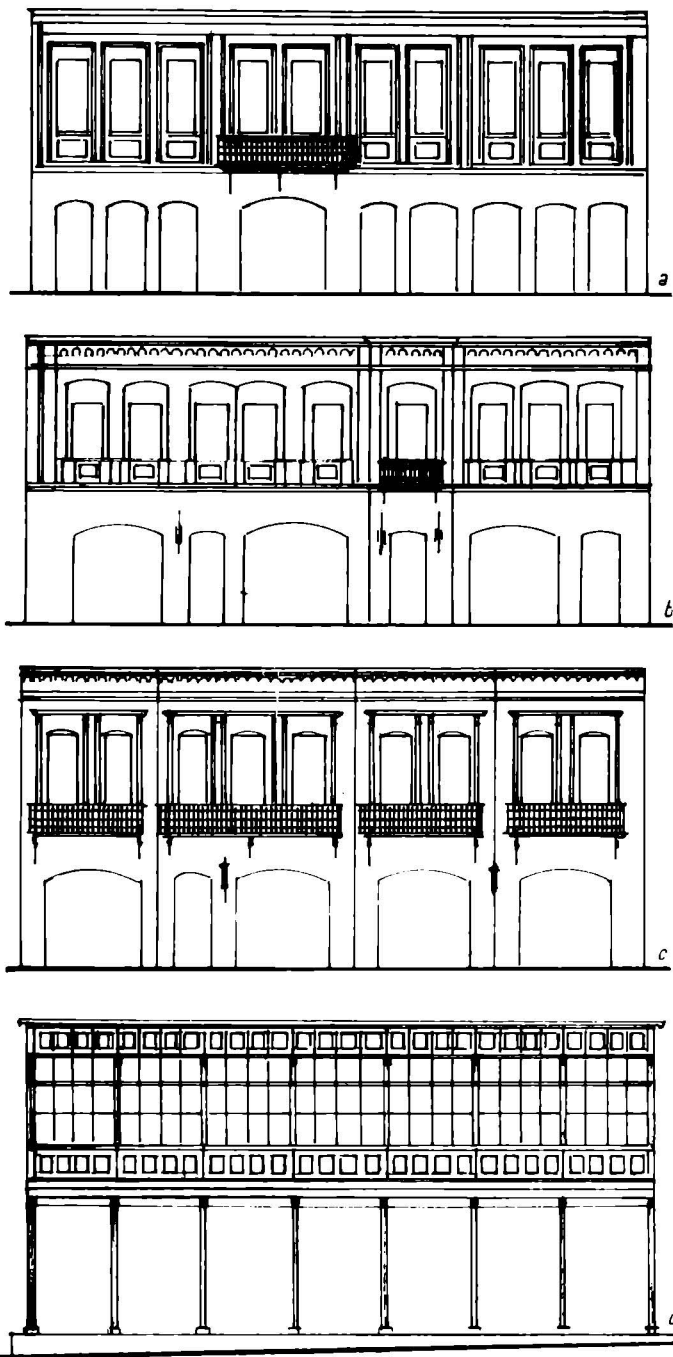


Fig. 19 a, b, c, d. — Scheme reprezentând fațadele caselor de comerț dezvoltate pe parcele mari, rezultate din gruparea celor mici.

tencuiala vibrată a pereților, ușoara variație a fridelor balustradei și stucatura făcută de mână de o varietate nesfârșită. Autentică e viziunea spațiului interior, ca și cea a spațiului exterior. Formele, ritmurile, volumul aparțineau celui mai profund spirit autohton, dar arhitectul care restaurează nu vede nimic din toate acestea, cedează gustului romantic predominant la începutul secolului al XX-lea și, dintr-o casă în care nimic nu era străin înțelegerii arhitecturale românești, totul devine străin, totul devine răstălmăcit. Lintoul devine arc, stîlpul coloană, acoperișul sumă de acoperișuri. Din aerian cum era, pridvorul deschis își pierde transparența, coloanele devin agresiv vizibile, arhitectura trece din universul plastic autohton într-un alt univers plastic, imposibil de situat la noi sau în altă parte. Elementele echilibrate ale casei anterioare devin elemente de sine stătătoare, armo-

de zidărie, iar grinda cu arce. Foișoarele s-au înălțat peste linia cornișei și scara ascunsă în pridvor a fost marcată în fațadă. Planșeele cu grinzi groase și dese de stejar au rămas, ca și zidăria etajului, de 60 cm grosime, cu ambrazuri interioare la ferestre. Nu s-au mai păstrat stucaturile obișnuite secolului al XVIII-lea. Volumul unitar marcat de cele două foișoare s-a fărâmițat prin înălțarea lor, iar prin astuparea unei părți a pridvorului s-a întrerupt unitatea lui. O viziune romantică înlocuiește monumentală arhitectură autentică a orașului românesc.

La începutul secolului al XVIII-lea, casa mare Pîrvulescu avea cu siguranță pridvorul deschis și acoperișul de șindrilă, pe care l-a păstrat pînă la restaurare. Pridvorul lat, cu foișoarele cît niște saloane, proiecta o umbră totală pe pereți, contrastînd și echilibrînd soclul luminos format de parter: un registru continuu de umbră peste un registru continuu de lumină. Stîlpii de lemn, subțiri, nedecorați, după obiceiul arhitecturii dîmbovițene, lînău discret această umbră totală. Proporție, ritm și valoare luminoasă neîntîlnită în țările din jur îi dădeau o personalitate indiscutabilă, accentuată încă mai tîrziu, în secolul al XIX-lea, cînd pridvorul se închide cu geamuri. La monumentalitatea, simplitatea și unitatea primei faze de construcție se adaugă strălucirea reflexului geamurilor celei de-a doua faze. Era un palat neobișnuit ochiului oricărui călător occidental sau oriental și chiar românilor de azi, educați într-o estetică occidentală. Rafinamentele construcției constau în ritmurile ușor variabile ale stîlpilor,

niei omofone i se suprapune polifonismul noului baroc. Clasicismului arhitecturii românești i se impune pitorescul romantic, autenticității ei neautenticul. Din simplitatea și puținătatea elementelor arhitectonice autentice se ajunge la cinci arce diferite în plin cintru și altele cu trilob, la cornișa de tip bisericesc, la nișe pătrate și rotunde în balustrade, la trei feluri de supiraiuri. Streașina mică românească ajunge de la 40 cm la 1m: mai mult decât suficient pentru ca imaginea să fie schimbată complet. Pitorescul înlocuiește monumentalul: scara, foișoarele, coloanele, capitelele, profilele, totul joacă, totul dă o instabilitate psihologică pridvorului. Calmul, ordinea, echilibrul perfect al casei autentice sînt înlocuite cu forme surprinzătoare, cu ritmuri și tratări diferite. Dialogul om-natură, creat de pridvorul casei vechi, devine antagonic. Ceea ce făcea bogăția simplității devine bogăție superfluă. Nu mai era vorba doar de o schimbare de gust: oamenii pot să aibă gusturi oricît de personale, în raport cu structura lor sufletească, cu cultura și sensibilitatea lor, dar nu în ce privește arhitectura care îi reprezintă pe ei încadrați în comunitate sau comunitatea însăși. Arhitectul poate face o arhitectură personală în cadrul stilistic al epocii și al comunității, dar nu poate inventa aberații stilistice, ultragiu pentru ochiul oricui, român sau străin. Arhitectul nu poate fi inventator fără să șteargă mesajul comunitar al arhitecturii, fără să facă neinteligibil discursul ei; fără autenticitate, rafinamentul nu este posibil și tehnicitatea singură nu poate ajunge la poezia arhitecturală. Abstractă și reală, poetică și funcțională, explicitînd structuri sufletești și aspirații comune, arhitectura singură păstrează de-a lungul unei evoluții seculare constantele plastice ale unui popor.

Arhitectura tradițională creează o lume exterioară de demnitate și poezie, de claritate și perfecțiune geometrică, o realitate certă și măsurabilă. Arhitectura neoromânească creează o lume de basm, greu de cuprins, care scapă unei viziuni integrale: tumultul elementelor diferite, ritmul lor amețitor ascund legea care ar trebui să le genereze. Nici o unitate, nici un fir conducător, prea multe sentimente diferite, nici o aspirație majoră, predominantă. Expresiei plastice a arhitecturii tradiționale i se opune un *compositum* de elemente jucate cu o fantezie în care dispune nu coerența, ci jocul liber. Elementele ei sînt astfel dispuse încît pot să istorisească o poveste, un discurs naiv, lipsit de substanță. În loc să făurească simbolul pentru sentiment și intuiție, arhitectura neoromânească fabrică surprize. Surprize plastice numeroase în aceeași clădire nu urmărise decât arhitectura gotică, dar goticul fusese un romantism impregnat de misticism. Nimic mistic însă în arhitectura neoromânească, deși utilizează toată gama elementelor bisericești, și tocmai aici este punctul ei slab, incoerența formă-conținut. Odată simulacrul obținut, se vede că nu conține nici un patos, nici un sentiment.

Ceea ce putea să apară ca o monotonie în arhitectura tradițională era tocmai principiul vital al unității ei. Încercarea de a da viață arhitecturii neoromânești a făcut-o mai monotonă decât cea mai monotonă arhitectură clasică, care totuși trăiește prin unitatea ei organică și care e un organism, asemenea organismelor naturale. Artificiozitatea arhitecturii neoromânești pleacă din eterogenitatea elementelor și arbitrariul dispoziției lor. Încercînd noi cuceriri plastice, arhitectura neoromânească trebuia să plece de la unificarea și clarificarea experienței senzoriale în raport cu înțelegerea tradițională; în loc de aceasta, acceptă toate formele senzaționale care-i pot parveni și creează cu orice forme, bizantine, turcești, arabe, rusești. Nu-și dă seama că nu e suficient să expulzeze formele neoclasice pentru a ajunge la o puritate românească. Arhitectura tradițională ilustra caracterul esențial al românului; arhitectura neoromânească nu mai e în stare să ilustreze nici măcar caracterul arhitectului. Imaginația nu mai e unificatoare și multiplicatoare. Lipsei de ornamentație a arhitecturii românești, nudității ei decorative, i se opune ornamentația clocotitoare a arhitecturii neoromânești.

Părăsind simetria, unitatea volumetrică și ritmică, arhitectura neoromânească se detașă complet de arhitectura românească. Cu o serie de noi principii plastice toți arhitecții stilului neoromânesc sînt de acord: supraînălțarea foișoarelor cu unul-doi sau mai mulți metri (deși,

la biserici, pridvoarele erau mai mici sau cel mult egale), utilizarea arcelor și a trilobililor, a soclului puternic și a unor brîie orizontale fantastice, ancadramele chinuite la ferestre și jocuri de materiale diferite, toate elemente care nu au existat în arhitectura urbană autentică. Acest surplus de energie pe care voiau să-l infuzeze arhitecturii noi prin forme și detalii multiple, vitalismul pe care-l presimțeau în arta secolului al XX-lea, prezență prin exces, nu prin concentrare, a dat naștere unui efect contrariu.

Pentru că din barocul românesc al secolului al XVIII-lea nu s-a păstrat decît o singură clădire — casa mică Pîrvulescu — nu trebuie să tragem concluzia că barocul românesc nu a fost prezent în Tîrgoviște, capitala unui județ în care exemple strălucite de arhitectură barocă românească au dăinuit pînă în zilele noastre (casele din Cîndești și Găești) și în care barocul țărănesc a dominat pînă la primul război mondial. Dar redus la simpla decorație, așa cum s-a manifestat barocul românesc, el a putut să dispară ușor, fiind înlocuit cu decorația care devenise la modă, decorația neoclasică.

Rolul decorului în expresia arhitecturală este esențial în arhitectura indiană, în arhitectura islamică, a Renașterii și a neoclasicului: ștergeți decorația și pilaștrii angajați ai oricărei arhitecturi renascentiste sau neoclasică și veți vedea că ceea ce rămîne e o construcție simplă, informă, fără nici o posibilitate de expresie. Numai cunoscînd acest lucru putem aprecia — în construcțiile care sînt frumoase fără a avea nevoie de nici o decorație — o arhitectură expresivă numai prin structură, proporții și raporturi perfecte între umbră și lumină, între plin și gol. Astfel privită, arhitectura orașului Tîrgoviște își dezvăluie întreaga ei valoare plastică, autenticitatea și expresivitatea ei.

Indicații asupra arhitecturii din secolul al XV-lea ar fi putut să dea o încercare de restaurare a palatului domnesc, dar elementele rămase sînt insuficiente pentru a se face o astfel de reconstituire. Există însă toate motivele să credem, cercetînd planul ruinelor rămase, că arhitectura palatului domnesc era aceeași cu a celor mai multe case vechi existente — pridvor continuu pe parter închis —, deci un registru de umbră peste un registru de lumină, atît pe fațada dinspre rîu, cît și pe fațada dinspre oraș. După toate probabilitățile, stîlpii pridvorului au fost făcuți inițial din lemn și mai tîrziu, poate chiar înainte de Brîncoveanu, refăcuți în piatră pentru a satisface nevoia de monumentalitate a casei domnești. Trebuie făcută însă observația că schimbarea stîlpilor de lemn cu stîlpi de piatră sau de zidărie dăunează armoniei stabile a pridvorului tradițional românesc, introducînd fișii luminoase puternice care taie unitatea registrului de umbră.

Și, de fapt, stîlpi de piatră sau de zid în arhitectura pridvoarelor din Tîrgoviște nu apar decît în arhitectura neoclasică sau neoromânească. În Tîrgoviște nu întîlnim pilaștri canelați, capitele și baze florale postbrîncovenesti, arcade în accolade sau polilobate. De asemenea, nu întîlnim tabla la parapetele pridvoarelor închise și nici bolțari cu palmete stilizate, ca la casele de secolul XIX din București. Nu se poate remarca nici o influență a arhitecturii bisericești asupra celei civile. Etajul este întotdeauna dominant, dar se constată o egalitate între parter și etaj la pridvoarele închise ale caselor de comerț, unde parterul are o înălțime obligată de 4 metri. Ritmul descrescînd al stîlpilor pridvorului, obișnuit în județele învecinate, nu este utilizat în Tîrgoviște.

CONTRIBUTION À L'ARCHITECTURE CIVILE DE TÎRGOVIȘTE DES XVIII^e ET XIX^e SIÈCLES

RÉSUMÉ

A l'instar de toutes les villes roumaines de la région sous-carpatique, Tîrgoviște comprenait au début des constructions à deux niveaux — rez-de-chaussée surélevé — pareilles à celles que l'on rencontre, aujourd'hui encore, dans les villages d'alentour. Une comparaison avec l'architecture de Cîmpulung, qui fut jusque il y a peu de temps la ville roumaine la plus authentique et la mieux conservée, nous aiderait à

compléter l'image de Tîrgoviște au XVIII^e siècle. L'aspect plastique de ces constructions, leur authenticité et leur raffinement, leur sobriété décorative témoignent de la valeur artistique absolue (par rapport à l'architecture néo-classique) à laquelle avait atteint l'architecture roumaine. Nous remarquerons à Tîrgoviște que toutes les maisons ayant des galeries extérieures vitrées sont placées parallèlement par rapport à la rue, à l'exception d'une seule, située perpendiculairement, à la manière paysanne. Les constructions néo-classiques du XIX^e siècle garderont cependant la façade en longueur avec l'entrée perpendiculaire sur la rue. Le type le plus évolué de l'architecture urbaine de Tîrgoviște est celui à galerie extérieure vitrée, caractéristique pour les auberges (*hanuri*). Bâtie sur des piliers en bois fixés dans des foudons en pierre ou simplement en console, la galerie extérieure vitrée fut traitée avec une attention particulière en ce qui concerne la composition du registre de charpenterie, allant de la simple corniche au couronnement richement décoré, de la balustrade en bois chantourné à celle appelée « en miroirs ». La fréquence et l'aspect de ces murs vitrés, très en vogue à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e dans les deux principautés roumaines, avaient imprimé à nos villes cette note caractéristique que les voyageurs étrangers pouvaient admirer ou ne pas comprendre, mais qui ne pouvait manquer de les étonner.

de VIORICA ANDREESCU

Portul Yokohama, 28 iulie 1912. După o îndelungată traversare a Pacificului, vaporul « Tenyo Maru » acostează la țărmul nipon. Printre pasagerii care pășesc pentru prima oară pe pământul Țării Soarelui se află și tânărul pictor român Samuel Mützner, a cărui călătorie de-a lungul Europei, Atlanticului și Americii de Nord atingea punctul final². Hotărîrea artistului de a întreprinde acest lung și anevoios drum spre țărmuri atît de îndepărtate fusese luată cu cîteva luni în urmă, cînd succesul material al ultimei sale expoziții din țară îi înlesnise posibilitatea să-și concretizeze îndrăznețul proiect.

Extremul Orient avea asupra tînărului veșnic însetat să cunoască locuri și medii de viață pitorești o putere de atracție irezistibilă, la care se adăuga, fără îndoială, preocuparea impresionistului pentru surprinderea, în această ambianță cu totul nouă pentru el, a unor raporturi inedite între lumină și culoare. O importantă influență asupra hotărîrii sale va fi avut-o, firește, și acel gust « japonizant » resuscitat de marele ecou al războiului ruso-japonez, gust răspîndit la începutul veacului în mediul artistic vest-european o dată cu tot mai larga pătrundere în muzee, colecții și expoziții a operelor de artă extrem-orientale, și îndeosebi a stampelor.

În acest timp, în literatura de specialitate apar o serie de cărți și studii menite să lărgască cunoștințele europenilor asupra componentelor spirituale și elementelor formale ale picturii japoneze³, în care atît impresionistii, cu cîteva decenii în urmă, cît și mari creatori ai postimpresionismului descoperiseră importante resurse stilistice, demne de studiat.

Printre iubitorii și colecționarii stampej japoneze se număra însuși marele dascăl al lui Mützner, Claude Monet, în locuința căruia, atît la Paris, cît și la Giverny, tînărul pictor va fi putut cunoaște și admira creațiile nipone preferate ale părintelui impresionistului francez⁴.

Cercetînd în arhiva pictorului jurnalele cu însemnări din călătorie, am putut reconstitui itinerariul lui Mützner în cursul celor trei ani de ședere în Japonia, timp în care a străbătut nu numai orașe importante ca Tokio, Kyoto — vechea capitală a imperiului —

¹ Pictorul român Samuel Mützner, despre a cărui activitate de debut am publicat un articol în nr. 1/1971 al revistei SCIA, a întreprins în cursul vieții numeroase călătorii peste hotare, în Europa, Asia, Africa și cele două Americi. Studiul de față își propune să consemneze etapa 1912—1919, de o deosebită importanță pentru întreaga sa carieră artistică.

² În jurnalul de călătorie, pictorul menționează următorul traseu: București — Berlin — Paris — Le Havre — New York — San Francisco — Honolulu — Yokohama.

³ Printre studiile mai importante menționăm: Tei-San, *Les tendances de la peinture japonaise contemporaine*, în *L'art et les artistes*, tom IV (octombrie 1906—martie 1907), p. 280;

Raphaël Petrucci, *La philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, Paris, 1910 (recenzie semnată de Ed. Chavannes, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, aprilie, p. 342); idem, *L'art bouddhique en Extrême-Orient d'après les découvertes récentes*, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, septembrie, p. 25.

⁴ Despre șederea lui Mützner la Giverny a se vedea articolul publicat de noi în SCIA, nr. 1/1971. Referiri la colecția de stampe a lui Claude Monet în: Paulette Howard-Johnston, *Une visite à Giverny en 1924*, în *L'œil*, 1969, martie, p. 28 și Charles Merrill Mount, *Monet*, New York, 1966, p. 369—370.



Fig. 1. — *Peisaj din Kyoto*. Muzeul de artă al Republicii, secția de grafică.

sau Nagasaki, ci și localitățile mai retrase în care putea observa în voie cele mai pitorești colțuri și unde timpul scurs de veacuri nu schimbaseră nimic din înfățișarea vechii civilizații nipone. « Am căutat locurile și tipurile specifice, faimoasele temple budiste sau șintoiste, pagodele cu șapte etaje, casele de ceai cu sute de lanterne de hîrtie, viața de pe străzi . . . » — declara cîndva Mütznér într-un interviu⁵. Privirile sale studiază fizionomii, colțuri de peisaj, costume și atitudini, pe care apoi le schițează în carnetele de lucru. Unele s-au păstrat în acest prim stadiu, al notațiilor, și își au valoarea tocmai în sinceritatea și prospețimea remarcabilă a impresiei. În rîndul lor pot fi menționate, de pildă, desenele din colecția Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România și Cabinetului de grafică al Muzeului de artă al Republicii, printre care peisajul datat « Kyoto 1913 », cu încîntătoarea lui simplitate a liniei și măiestrita punere în pagină (fig. 1), *O-Kiku-San*, fetița japoneză plină de farmec și gingășie (fig. 2) sau cele două compoziții intitulate *Japoneză cu copil*, în care ductul liniei trădează vivacitatea percepției (fig. 3).

Aceeași spontaneitate în fața motivului, a « impresiei » sub impulsul căreia este așternută culoarea, se simte și în micul peisaj marin cu bărci de pescari, păstrat la Muzeul de artă și identificat de noi a fi unul din cele 20 de « pochades » realizate de Mütznér în august 1912 în golful de la Shizmura (fig. 4). Vibrația apei și a atmosferei în lumina roșiatică a apusului de soare, libertatea tușei, cît și întreaga armonie cromatică conferă lucrării o admirabilă factură impresionistă. În puține alte compoziții în ulei realizate de pictor în Japonia se mai întîlnește această spontaneitate, cele mai multe lăsînd să se întrevadă o elaborare mai îndelungată, în care atenția se îndreaptă mai cu seamă către organizarea compozițională a tabloului. Apar pentru prima oară în creația pictorului compoziții ample cu mai multe personaje, în scene de gen care, pornind de la reprezentarea pitorescului unor obiceiuri tradiționale, oferă prilejul unei desfășurări de costumații și atitudini caracteristice.

⁵ Florin Tornea, *Un pictor român în jurul lumii*, în *Rampa*, 36 (1947), nr. 86, iunie 29, p. 1. Pictorul menționează că un

coleg al său de atelier de la Paris, japonezul Kanakogui, era director al Școlii de arte frumoase din Kyoto.

O lucrare semnificativă prin tendințele sale constructive este *Lanterna de piatră*, datată «Kyoto 1914» (fig. 5), păstrată astăzi în colecția Muzeului de artă al Republicii⁶, în care grupul este construit în jurul unei lanterne într-un moment solemn, de ceremonial. Aglomerația formelor și a culorilor, lipsa de unitate în tratarea suprafețelor (unele acoperite cu tușe «topite» — ca, de pildă, figurile din prim plan dreapta sau forma lanternei —, altele cu tușe împăstăte, juxtapuse — florile, kimonoul japonezei cu evantai —, sau altele cu evanescențe în culoare — reflexele în apă) provoacă privitorului impresia contradic-



Fig. 3. — Japoneză cu copil. Muzeul de artă al Republicii, secția de grafică.

Fig. 2. — O-Kiku-San. Muzeul de artă al Republicii, secția de grafică.

torie de insuficient finisaj și, în același timp, de prea insistentă elaborare. Însuși pictorul își manifestă nemulțumirea în jurnalul său de însemnări: «Cette toile c'est mon travail principal de 1914. Je le regarde ce soir 23 novembre dans la chambre de Courodami à la lumière de gaz. Elle me paraît mauvaise, mauvaise. Oh, comme rien ne se tient. Pourtant,

⁶ La expoziția personală a lui Samuel Mütznér organizată în 1916 la New York — Galeriele Ralston —, titlul a fost

tradus *At the Stone Lantern*; pinza a figurat și la Salonul oficial din țară, în 1924.



Fig. 4. — *Peisaj cu bărci*.
Muzeul de artă al Republicii.



Fig. 5. — *Lanternă de piatră*.
Muzeul de artă al Republicii.



Fig. 6. — Lacul cu lotuși.

en plein jour, c'est mieux, même à certaines heures du soir elle est d'une jolie teinte chaude et lumineuse »⁷.

Și în alte lucrări japoneze, cunoscute nouă numai din reproduceri, se întrevește o preocupare asemănătoare pentru construcția compoziției, în care alternarea planurilor și ritmica formelor urmăresc îndeosebi efecte decorative. Ne referim, de pildă, la pânza *Lacul cu lotuși*⁸ reprezentând o scenă într-un parc la malul unui lac cu nenufari (fig. 6), sau la o amplă compoziție cu mai multe personaje pe un ponton deasupra unui bazin cu pești, datată « Shimabara-Tokyo 1912 — 1913 ». Această din urmă lucrare (fig. 7) considerăm că poate fi identificată cu cea numerotată « 100 » în carnetul de lucru al pictorului⁹, despre care acesta și-a notat următoarele: « C'est juste une année que j'ai commencé à ébaucher mes premières idées de ce tableau qu'en ce moment je suis en train de finir. Des poissons d'or, jetant leurs reflets vers le soleil furent un de mes rêves japonais encore <en> Roumanie. Le premier sujet de ce genre je l'ai observé à Tokyo dans le quartier d'Assacussa. J'ai vu une scène de plus grand naturel comme on pourrait voir partout et

⁷ Pictorul obișnuia să numereze fiecare lucrare, iar în caietul de însemnări, în dreptul cifrei respective, desena cu creionul o schiță sumară a compoziției, notându-și aprecierile critice asupra ei. Carnetele din Japonia se păstrează în arhiva familiei.

⁸ Reproducerea din *Calendarul Minervei*, 1925, p. 58 este intitulată *Djinrikisha*.

⁹ În afară de coincidența motivului care l-a interesat — reflexele aurii ale peștilor în lumină —, considerăm că este vorba de aceeași lucrare și datorită faptului că în carnet însemnările sînt datate septembrie 1913, iar dimensiunile tabloului, 2,32 x 1,84 m, au o mărime neîntîlnită la celelalte pinze japoneze.



Fig. 7. — Compoziție — « Shimabara — Kyoto 1912—1913 ».



Fig. 8. — *Două japoneze*. Muzeul de artă al Republicii.

j'ai fait une toile décorative et conventionnelle. Et quel effort, que de changements. Maintenant je ne regrette plus d'avoir entrepris cette œuvre parce que je pense que le résultat récompense l'effort et aussi cette toile m'a fait entrevoir que je suis capable de faire des œuvres plus formidables qu'un paysage ou qu'une figure en plein air » . . . « Ce tableau m'a révélé que lorsque plus tard je ferai encore d'autres grands tableaux, le meilleur ce sera de les composer dans l'atelier et finir après nature . . . ».

Se preconizează așadar o metodă de lucru cu totul neobișnuită la impresionistul de pînă atunci, pentru care motivul era ales și pictat numai în plein air și răspundea cu precădere unor probleme de lumină și culoare. De altfel, în perioada japoneză a picturii lui Mützner se pot surprinde schimbări față de trecut, nu numai în concepția de lucru, ci și în factură. De pildă, față de etapa Giverny-ului, în care — așa cum am arătat în studiul precedent — stilul său se apropiase de rigorile tehnicii neoimpresioniste, se observă acum libertăți neobișnuite în alegerea tușei și a armoniei cromatice. Culorile preferate în peisaje sau în compozițiile cu personaje în peisaj sînt armonizate în nuanțe pastelate —

roz diafan, liliachiu deschis, verde pal, ușor albăstrui. Au dispărut contrastele puternice; lumina atmosferei are o anume surdină, ca și cum o boare fină și transparentă ar învălui fiecare ființă sau obiect. Decorul arborilor înfloriți, « ninși » de petale albe și roz, cât și îmbrăcămintea gheișelor în kimono-uri din mătăsuri încărcate de desene decorative, solicită mărunțirea tușei într-o pulbere pestriță. Amintim în această privință lucrarea *Două japoneze* (colecția Muzeului de artă al Republicii) în care o bogăție de tonuri — roz, oranj, verde, galben sau liliachiu — transpare prin lumina difuză, argintată, a atmosferei, armonizându-se în reflexe calde, transparente și ușor vibrînde (fig. 8).

Treptat, interesul pictorului pentru « pointillage » scade; în carnetul de însemnări se pot întîlni remarci semnificative: « Comme par ce soir de novembre ce tableau trop pointillé me semble mauvais... lorsque je faisais cette toile je pensais trop à Sidaner »¹⁰. « Non, plus pointillé mais une couleur riche, profonde qu'il y ait beaucoup de lumière mais qu'il y ait aussi des ombres » (tabloul nr. 110). Sau: « Toile pointillée, peut-être de trop. Comme je le ferais maintenant autrement, autrement bien » (tabloul nr. 109). « C'est une peinture simple, sans prétentions. Sans pointillé, sans grain de craie... »¹¹.

Din ansamblul lucrărilor inspirate pictorului Mütznér de ambianța niponă, o mare parte sînt consacrate reprezentării femeii japoneze în veșminte și cu ocupații caracteristice, tradiționale, ca în pînzele intitulate *Principesă din Japonia* (*A Lady of the Court*), azi într-o colecție particulară newyorkeză (fig. 9), *Japoneză la fereastră* (colecția Muzeului județean Bacău) « ...huile faite au mois d'août dans la charmante maison de thé près de Nishi-Otani Kyoto », *Japoneza* din colecția Muzeului Simu, *Gheișă* (fig. 10), *Dansul evantaiului*, *Umbrela*, cunoscute din reproduceri¹², precum și pînza din colecția newyorkeză R. Phillips intitulată *Gheișă pudrîndu-se* (*Geisha powdering*)¹³. Spre deosebire de desene, în care fizionomiile sînt reprezentate cu un remarcabil spirit de observație, trăsăturile individualizînd o viață spirituală, în pînzele menționate mai sus figurile au toate o tipologie asemănătoare, părăind măști lipite pe fețe. Atenția pictorului este evident îndreptată spre eleganța atitudinii și a gestului, ca și asupra somptuozității costumației, gustul pentru pitoresc întîlnindu-se și în aceste lucrări cu efectele decorativismului caracteristic întregii etape japoneze a creației lui Mütznér.

Expuse aproape simultan, la începutul anului 1916, la București și la New York — în Galeriile Louis Ralston & Son¹⁴ —, pînzele realizate în cursul celor trei ani petrecuți în Extremul Orient¹⁵ vor stîrni admirația privitorilor, încîntați de farmecul acestui univers prea puțin cunoscut, reprezentat în viziunea unui european.

Cronicarii din țară s-au avîntat în descrieri literaturizante, evocînd farmecul gheișelor, « arătări dintr-o lume de basme », înfășurate în draperii cu păsări brodate și flori fantastice¹⁶, « ...pînze pe cari se juca o infinită gamă de lumină și de culori, decoruri magice ce scoteau înaintea grațioase siluete de femei cu mici picioare încălțate în conduri, cochete gheișe ce te priveau de sub arcuirea umbrelor de mătase... grădini ninse de petale polichrome... »¹⁷.

Cronicarul ziarului *L'Indépendance roumaine*, Olimp Grigore Ioan, găsește justificarea călătoriei pictorului în Japonia în dragostea acestuia pentru lumină: « Mütznér iubește

¹⁰ Pictorul francez Henri Le Sidaner a fost — ca și Henri Martin sau Gaston Latouche — adeptul unui « divisionism empiric », ecou de calitate mediocră al neoimpresionismului.

¹¹ Pictorul își nota cu minuțiozitate detalii privind modul de preparare a pinzelor și culorilor; printre altele, se referă la folosirea amestecului de ulei cu praful de cretă.

¹² A se vedea *L'Indépendance roumaine*, 1916, ianuarie 25/februarie 7, p. 2.

¹³ Reproducere în *Rampa*, 1947, iunie 29. Majoritatea acestor compoziții ne sînt cunoscute numai din reproduceri în alb-negru.

¹⁴ Catalogul *Le Japon. Exposition Mütznér. 17 janvier — 28 février 1916*. Au fost expuse 100 de lucrări. La New York expoziția a fost deschisă între 28 februarie și 11 martie la Louis Ralston & Son Galleries, 567 Fifth Avenue, cuprin-

zînd 35 de lucrări japoneze și 15 schițe din Pekin.

¹⁵ Proiectînd să se stabilească pentru cîteva luni în India, pictorul întreprinde în 1914 o călătorie cu vaporul, pornind din Japonia spre Hong-Kong, insulele Filipine și Ceylon. O lucrare din Seul (Coreea) — găsită de noi într-o colecție particulară — este datată 1915; aceeași dată este menționată și pe cele cinci lucrări din colecția Muzeului de artă al Republicii, intitulate: *Poarta de intrare în orașul roșu interzis* (2 lucrări), *Pod de marmură în Palatul de vară*, *Pekin — pagoda din Palatul de vară* și *Templul cerului la Pekin*.

¹⁶ N. Pora, (*Impresii de artă*) *Expoziția pictorului Mütznér, în Flacăra*, 5 (1916), nr. 16, ianuarie 30.

¹⁷ Caton Theodorian, (*Plastica*) *Scriitorii despre pictori (Revăd și regăsesc pe S. Mütznér)*, în *Universul literar*, 44 (1928), nr. 4, ianuarie 22, p. 57.

lumina cu o fervoare divină; are un cult pentru ea, și această dragoste mistică pentru splendoarea solară. . . l-a dus spre Japonia, această țară a Soarelui. Pot să spun că acest voiaj în Extremul Orient era, după călătoria în regiunile mediteraneene, o etapă indispensabilă pentru evoluția artistică a acestui pictor. Trebuia să meargă în țara Crizantemelor pentru a da curs liber temperamentului de luminist și cred că o forță secretă, intimă, pur instinctivă, l-a determinat la acest voiaj». «Cea mai bună dovadă că Mütznér nu s-a dus în Japonia din simplă excentricitate sau snobism este că nu s-a mulțumit un minut cu lucruri superficiale; nu a locuit în marile orașe cosmopolite ale imperiului Mikado-ului unde, bucurându-se de confortul european și modern, ar fi putut să surprindă viziuni japoneze; nu, a mers în inima țării, în munții izolați, în micile porturi de pescari, în mănăstiri și în case de ceai ale celor mai mici sate. . . ». Autorul remarcă în pînzele japoneze renunțarea la tehnica pointil-listă, în favoarea unei tușe mai largi și mlădioase, precum și unitatea dintre factura lucrărilor și ideea artistică ¹⁸.

O critică pertinentă a creației lui Mütznér din Japonia a făcut-o, cu prilejul unor expuneri ulterioare anului 1916, Oscar Walter Cisek. Astfel, în ceea ce privește calitățile desenului lui Mütznér, le consideră remarcabile, cu «un netăgăduit element decorativ din arta asiatică. . . Firește nu trebuie să ne gândim aci la acel Rafael al picturii răsăritului, Hokusai, ci mai curînd la ceilalți asiatici, mai puțin liniari, ca Shi-ko, Sesshú, Shu-bun, Liang-Kai și Noami. Dl. Mütznér își păstrează totuși destulă originalitate, deschizînd și artelor noastre plastice o fereastră spre nemărginirea Asiei» ¹⁹. În privința excesului cromatic și a rolului intervențiilor liniare, observațiile sale, consemnate într-o altă cronică ²⁰, au accente critice: «Lumina l-a determinat să plece în ținuturile răsăritului îndepărtat, spre Japonia țesută numai din culori vii și lumină vibrîndă. Dar Răsăritul poate fi și un pericol, poate să prefacă sensul organic al culorii într-un covor pestriț și chiar supărător pentru ochi. Aceasta s-a întîmplat uneori și în pictura d-lui Mütznér. De dragul multelor culori din fața ochilor, înțelesul coloristic a suferit. Motivul ales a fost întotdeauna prea pestriț, fără a se rezuma la o gamă de culori. Și problema valorizării a fost, nu o dată, uitată. Orice simplitate fu așadar exclusă. Roșul și albul, verdele și liliachiul cîntau și țipau unul lîngă celălalt dar valorile căzură uitate sub șevalet. D. Mütznér ne-a făcut să uităm cîteodată covorul pestriț, reliefîndu-l cu elemente lineare destul de interesante. Căci artistul e și un desenator cu multe însușiri. . . ».

Demn de remarcat este ecoul expoziției pictorului român în presa americană. În ziarul *New York Times*, de pildă, sub titlul *A Rumanian in Japan* se scria: «Culorile Japoniei în ochii săi sînt calde, bogate, plăcute, dar seva urcă în copaci cum rar ai presupune că o face din obișnuita portretistică descriptivă a locurilor. Înțelegi din tablourile lui că se poate să fie chiar țărîină pe drumuri și chiar pe temple și poduri. Înțelegi că locuitorii sînt un popor destul de viguros, care nu se cîntește de o pală de vînt dinspre ocean. În fapt înțelegi că Japonia este reală și nu o umbră. . . ». În *New York Evening Post* se remarcă faptul că în mediul competiției crescînde între expozițiile de artă contemporană deschise în capitala Statelor Unite, opera lui Samuel Mütznér va găsi admiratori în acea parte a publicului care preferă forței elaborarea decorativă. Pînzele cele mai reușite sînt considerate cele în care pictorul nu a insistat asupra lucrului (*Windy Day*, *O-Tzuru-San*), producînd neplăcuta suprafață întilnită în cîteva din picturile sale mai elaborate.

« . . . Dl. Mütznér este un pictor capabil și un colorist de calitate excelentă și are un ochi bun pentru caracterizare — se consemna în *American Art News*. — Una din cele mai importante lucrări ale sale cu cîteva figuri de femei, un copil și un agricultor, *La lanterna de piatră*, are ceva din spiritul pictorilor decorativi ai secolului al XVIII-lea francez și ar fi un motiv bun pentru reproducere în tapiserie.

Două seminuduri remarcabile sînt «*Make-Up*» <*Gheișă pudrîndu-se*> și *Gheișă aranjîndu-și părul*. Fetița cu umbrela de soare «*O-Kiku-san*» este delicioasă. . . ». Alte

¹⁸ Olimp Grigore Ioan, *Notes d'art. L'Exposition Mütznér*, în *L'Indépendance roumaine*, 39 (1916), nr. 12312, ianuarie 25/februarie 7, p. 2.

¹⁹ Oscar Walter Cisek, *Cronica artistică. Un singuratic*

(*Expoziția Mütznér*), în *Gîndirea*, 3 (1924), nr. 12, p. 298.

²⁰ Idem, *Cronica plastică. Expoziția S. Mütznér*, în *Politica*, 3 (1928), nr. 498, ianuarie 15, p. 2.



Fig. 9. — *Principesă din Japonia.*



Fig. 10. — *Gheisă.*

Fig. 11. — Creolă din Antile.



publicații americane, ca *New York Herald*, *Evening World* sau *New York Sun*, au semnalat de asemenea deschiderea expoziției de la Ralston Galleries, notînd titlurile lucrărilor considerate mai importante și însoțindu-le cu succinte descrieri ale subiectelor ²¹.

Sosit în Statele Unite încă de la începutul toamnei precedente, pictorul Mütznér și-a prelungit șederea la New York aproape un an, timp în care cunoaște îndeaproape metropola americană, cu viața-i trepidantă și cu colțurile-i pitorești. Vizitează totodată marile colecții muzeale, însemnîndu-și impresiile asupra școlii anglo-saxone de pictură, reprezentată prin creația unui Lawrence, Reynolds, Romney, Reaburn, Gainsborough sau Hogarth; își va declara cîndva preferințele pentru pictura lui Whistler și Sargent.

Din cataloagele expozițiilor ulterioare ²² putem cunoaște activitatea artistică a pictorului în Statele Unite, subiectele care l-au atras îndeosebi din ambianța new-yorkeză. Printre lucrări figurează: *Broadway noaptea*, *Lacul din Central Park*, *Biserica St. George*, *Prima comunie*, *Ceață pe Hudson*, *Soare de noiembrie*, *Zi cenușie în New York*, *Hudson toamna* și altele, al căror loc de păstrare nu l-am putut identifica.

O călătorie în insula Porto Rico, la îndemnul prietenului său C. Lopez de Tord, îi prilejuiește primul contact cu lumina strălucitoare a peisajului tropical. Scăldată în apele mării Caraibilor, împodobită de vegetația luxuriantă a sudului, insula îi dezvăluie pictorului un nou univers, în care pătrunde cu încîntarea exploratorului. Cromatica pînzelor sale se înnoiește, tonurile vibrează, dialogul umbrelor și luminilor se însuflețește, iar formele și volumele au o mai mare consistență față de pînzele japoneze, în care obiectele se estompau în boarea irizată a luminii palide. În catalogul expoziției organizate de Mütznér în San Juan, în februarie 1917 ²³, cît și al celei de-a doua expoziții new-yorkeze deschise o lună mai

²¹ Articolul *A Rumanian in Japan* a apărut în *New York Times* în 2 martie 1916; cele din *American Art News*, *New York Herald*, *New York Evening Post* și *Evening World* în 4 martie 1916, iar cel din *New York Sun* în 9 martie 1916.

²² Expoziția organizată în februarie 1917 la San Juan — Porto Rico, expoziția din septembrie 1918 la Caracas —

Venezuela și expoziția din 1922, organizată la București.

²³ Expoziție la Casino Español din San Juan — Porto Rico, între 3 și 15 februarie 1917. Au fost expuse lucrări din Porto Rico, Japonia, China, Coreea, New York; despre expoziție au apărut cronici în ziarele locale *El Tiempo* și *Juan Bobo*.

tîrziu²⁴ sînt cuprinse numeroase peisaje insulare, unele de pildă din localitățile Aibonito și Ponce, cît și portrete compoziționale cu tipuri caracteristice creole. *Niña de Borinquen*, fetița din Aibonito, *Creolă din Antile* (fig. 11), *Vendedora de piñas* (Vînzătoare de ananas) — căreia publicistul Nemesio Canales îi dedică un întreg articol cu o descriere literară a portretului²⁵ — sau *Patio di San Juan* — colț de peisaj urban portorician sînt — puținele lucrări ale căror imagini le-am putut identifica din reproduceri.

Un pictor al tropicelor se intitula cronică la expoziția lui Mütznér din publicația *The American News*: « Este rar ca un artist să poată atît de bine absorbi și traduce pe pînză atmosfera strălucitoare, culoarea și lumina tropicelor așa cum a făcut-o Samys Mütznér . . . ». « Pictorul redă cu talent, dar mai ales cu rară simpatie, ciudata arhitectură veche spaniolă, lumina solară fierbinte, lumina catifelată a lunii și lumina strălucitoare a zidurilor. . . »²⁶. În *Brooklyn Eagle* sau *The New York Globe* comentatorii expoziției de la Galeriile Ralston prezintă pe larg lucrările portoricane, amintind cititorilor de succesul expoziției pictorului român din anul precedent, consacrate Japoniei.

La scurt interval după închiderea expoziției, și anume în aprilie 1917, Mütznér se avîntă într-o nouă incursiune în ținuturile tropicale, de data aceasta pe meleagurile îndepărtatei Venezuela, unde va rămîne un timp mai îndelungat. Locul și rolul pictorului român în viața artistică a acestei țări sud-americane, în primele decenii ale veacului, vor fi legate de întreaga mișcare a intelectualității autohtone pentru promovarea unei arte plastice moderne, pentru integrarea culturii venezuelane în circuitul internațional²⁷.

« În nici un alt moment nu ar fi putut sosi Mütznér la Caracas cu mai multă oportunitate. . . » — scrie Enrique Planchart în studiul său *La pintura venezolana* apărut în 1956. « Cercul Artelor frumoase <întemeiat în 1912, promotor al artelor moderne în Venezuela> era aproape complet dispărut, după ce și-a îndeplinit misiunea, care consta pe de o parte în strîngerea legăturilor existente între fondatorii lui. . . , pe de altă parte în trezirea interesului pentru pictură într-o arie largă a publicului, mijlocind repetate expoziții, însoțite de o campanie de presă inteligent dusă. . . ». În istoricul activității grupării, relatat în cartea sa de Luis Alfredo Lopez Mendez — un alt inițiator al ei —, sosirea lui Mütznér în Venezuela prilejuiește contactul artiștilor autohtoni cu pictura impresionistă, creația acestuia fiind pentru grup « un stimul și un magnific exemplu »²⁸. « Impresionismul propriu-zis, ca un curent pictural... li s-a revelat. . . mai tîrziu, cînd au venit la Caracas românul Samys Mütznér și venezuelanul regăsit Emilio Boggio²⁹, călători care au apărut între 1917 și 1919 » — notează în prefața aceleiași volum scriitorul și criticul Miguel Otero Silva. Amîndoi — Mütznér și Boggio — au arătat drumurile picturii moderne, care a pătruns în Venezuela după 45 de ani de la 1874, data primei expoziții impresioniste³⁰.

O interesantă fotografie, apărută pe coperta studiului, îl înfățișează pe artistul român înconjurat de prietenii săi din Cercul artelor frumoase, printre care Antonio Edmundo Monsanto, mentorul grupării și viitor director al Școlii de belle arte din Caracas, pictorul Manuel Cabré, peisagist expozant la Saloanele pariziene, viitor profesor la aceeași școală, sau Enrique Planchart, scriitor și viitor director al Bibliotecii naționale din Caracas. Prietenia dintre acesta din urmă și pictorul român a fost sinceră și trainică, relațiile lor continuînd mult timp după plecarea lui Mütznér din Venezuela printr-o afectuoasă corespondență.

²⁴ Expoziția a fost deschisă tot la Louis Ralston & Son Galleries, între 2 și 24 martie 1917, și a cuprins numai lucrări portoricane.

²⁵ Nemesio Canales, (*Lienzos del Solar*) *La vieja de Aibonito*, în *San Juan P.R.*, 1916, iulie 15.

²⁶ Articol apărut în *American Art News*, 1917, martie 15; *Brooklyn Eagle* a publicat cronică în 1917, martie 18.

²⁷ Etapa venezuelană din creația pictorului a devenit mult mai clar conturată datorită documentației puse la dispoziție cu multă amabilitate de către Institutul național de cultură și arte frumoase din Caracas, prin intermediul Ambasadei Venezuelei în țara noastră, ajutor pentru care ne

exprimăm întreaga grațitudine.

²⁸ Luis Alfredo Lopez Mendez, *El Circulo de Bellas Artes*, Caracas, 1969, volum editat de Institutul național de cultură și arte frumoase, p. 35.

²⁹ Emilio Boggio (1857–1920), pictor venezuelan, elev al lui J. P. Laurens și Henri Martin. A expus la Saloanele pariziene interioare și scene în plein air, procesiuni religioase și compoziții simboliste — cf. Hans Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts*, Leipzig, 1961.

³⁰ Miguel Otero Silva, *Prologo*, în Luis Alfredo Lopez Mendez, *op. cit.*, p. 18.

Într-unul din volumele sale de versuri, intitulat *Primeros poemas* (1919), Planchart i-a dedicat pictorului una din poeziile sale, intitulată *Sonata a Mütznér*.

Alți prieteni din același cerc erau pictorul Luis Alfredo Lopez Mendez, pentru a cărui formare artistică învățăturile impresionistului român au fost decisive și ale cărui consemnări din studiul istoric sus-menționat sînt o sursă documentară prețioasă pentru precizarea rolului lui Samuel Mütznér în promovarea artei moderne venezuelane, precum și pictorul Frederico Brandt, asupra căruia a avut de asemenea o binefăcătoare influență, încurajîndu-l să lucreze și să depășească «acele mari perioade de dezgust, care îl îndepărtau aproape complet de pictură»³¹. Brandt l-a înfățișat pe prietenul și sfătuitoarul său atît într-un desen, în atelierul din Caracas, în fața șevaletului, cît și într-un portret în ulei, expus ulterior în retrospectiva artistului român organizată la Caracas.

În acest mediu stimulator, de înțelegere și prietenie, pictorul Mütznér și-a putut desfășura o bogată activitate creatoare, ale cărei fructuoase rezultate s-au revelat în adevăratele proporții abia după o jumătate de veac, cînd Fundația Eugenio Mendoza a adunat laolaltă cîteva zeci de tablouri răspîndite în colecțiile venezuelane, organizînd în 1956 o amplă expoziție retrospectivă consacrată artistului român. Atît din titlurile lucrărilor menționate în catalog, cît și din referințele cronicilor publicate în presa autohtonă cu prilejul manifestărilor lui Mütznér la Caracas³² se poate deduce că o mare parte a lucrărilor au fost inspirate pictorului de peisajul litoralului și de cel al insulei Margarita din marea Caraibilor, în a cărei încîntătoare ambianță a lucrat aproape un an de zile.

Pe pînzele lui Mütznér apar scene din munca pescarilor antilezi, oameni energici cu trupuri vînjoase și arse de soare, hamali cărînd coșuri, copii și femei cu urcioare pe umeri — o lume în plină activitate, profilată pe fundalul smaraldin al mării liniștite. Unele dintre aceste lucrări au fost sugestiv intitulate: *Laboriosidad*, *Infatigables*, *Actividad* sau *Animación en la playa*. În această categorie de compoziții ar putea să se încadreze și pînza *Pescari din insula Margarita*, aflată astăzi în colecția Muzeului de artă al Republicii (fig. 12), reprezentativă prin factura ei pentru întreaga etapă venezuelană. Beția de lumină, reflexele strălucitoare, culorile vii de care ochiul pictorului se lovește pretutindeni îl împing la exuberanțe cromatice neobișnuite la el pînă atunci, față de care compozițiile japoneze par a pluti într-o palidă și suavă ceață. Volumele au o consistență fermă, iar așezarea lor urmărește construirea unei compoziții cu un evident caracter decorativ (subliniem contrastul între dinamica personajelor din planul secund și elementele statice din prim plan).

Aglomerarea de forme și culori este caracteristică subiectelor preferate de pictor în mediul venezuelan, întîlnindu-se mai ales în numeroasele sale «mercados»-uri caracane și margaritane (fig. 13 și 14). Ne referim la forfota piețelor, cu tarabele vînzătorilor de fructe și legume înșirate sub frunzișul arborilor tropicali, prin care razele se filtrează într-un joc de lumini și umbre, întrecîndu-se cu vioiciunea tușelor mărunte și multicolore (motivul interioarelor de piețe, cu animația lor caracteristică și cromatica veselă, pestriță, va fi reluat mai tîrziu de pictor atît în ambianța orientală, cît și în țară, unde va picta, de pildă, panorama pieței bucureștene sau a celei sighișorene).

Întrucît «mercados»-urile din Venezuela sînt cunoscute la noi numai din puține reproduceri în alb-negru, notațiile pictorului asupra tehnicii de lucru constituie un valoros izvor de informare: «Le fac simplu, așa cum le văd. În alb pun puțin brun, roșu și galben ca pentru a picta un interior de piață. Apoi aleg un colț cu vînzători . . . și lume. Desenez direct cu pensula încercînd să dau caracter figurilor cu culori vermillon. Apoi aștern deasupra culoarea potrivită».

³¹ Enrique Planchart, *La pintura venezolana*, Caracas, 1956, p. 165.

³² Expoziția a avut loc între 2 septembrie și 1 octombrie 1918 la Clubul Venezuela din Caracas, cuprinzînd lucrări din Venezuela (Caracas, La Guaira, insula Margarita ș.a.), din Porto Rico, New York, Japonia, Coreea și China. O amplă prezentare a expoziției, publicată de Jose Rafael

Pocaterra, a apărut în ziarul *El Universal* din 9 septembrie 1918; textul a fost reproduș în catalogul retrospectivei. În afară de Caracas, pictorul a mai organizat expoziții personale la Maracaibo, între 3 și 7 iulie 1919, și în insula Curaçao, între 12 și 15 iulie același an; în ziarele locale *El Ancora* și *Panorama* (Maracaibo) apar cronici ale expoziției semnate de R. A. Bastidas M. și Ramiroff.



Fig. 12. — Pescari din insula Margarita. Muzeul de artă al Republicii.

Un capitol aparte în creația lui Mützner din Venezuela îl constituie portretistica — gen pe care nu-l mai abordase din perioada studiilor mürcheneze —, în factura căreia se recunosc multe reminiscențe ale academismului german. Fie avînd un caracter de omagiu adresat unor personalități autohtone, fie executate la comandă, cu menirea de a împodobi saloanele amatorilor de artă din Caracas, aceste portrete au fost realizate — după cum remarcă Enrique Planchart în studiul citat — într-un amestec de tehnici: pastel, acuarelă, ulei sau guașă. În catalogul retrospectivei au figurat cîteva asemenea portrete (Maria Dolores de Brandt, Julio Planchart), iar din reproducerile așărite în presa vremii lista personajelor portretizate se poate completa cu numele poetului Manuel Segundo Sanchez, Julio R. Barcos, Juan E. Arcia ș.a. Un portret de aparat al conducătorului luptelor de eliberare din coloniile spaniole ale Americii, Simon Bolivar, îl reprezintă pe acesta în 1819, anul victoriei de la Boyaca, în urma căreia Ecuadorul, Venezuela, Columbia și Peru au fost eliberate.

Importanța lucrărilor portretistice este, firește, secundară pe lângă cea a compozițiilor și îndeosebi a peisajelor, despre care criticii impresionistului român afirmau că reprezintă « unul din aporturile cele mai valoroase în studiul particularităților luminii noastre »³³.

³³ În volumul Juan Calzadilla, *El arte en Venezuela*, Colección « Caracas 400 años », Caracas, 1967.



Fig. 13. — *Piață în insula Margarita.*
Muzeul de arte frumoase din Caracas.



Fig. 14. — *Piață.* Colecție particulară
din Venezuela.

Atracția exercitată asupra lui Mützner de decorul natural strălucitor al tropicelor îl determină să se detașeze de manierele de lucru învățate pînă atunci, în căutarea unei viziuni noi, a unei forțe pe care niciodată pînă atunci nu o simțise atît de necesară. Considerîndu-și retrospectiv întreaga creație, în care distinge « impresionismul din Giverny, figuralul din <etapa> Beaucaire, diafanismul japonez și éclat-ul de culori, bogăția de materie din <etapa> Porto Rico », pictorul nu se arată mulțumit de nici una dintre manierele adoptate: « Nici una nu-mi pare satisfăcătoare, cel puțin pînă la punctul unde am dus-o eu. Cînd închid ochii și mi le imaginez văzute de departe, departe — nici una nu prezintă grandoare ». « Ce-mi place? Ceva mai puternic și mai impresionant decît cunosc. . . ».

Privite în ansamblul operei și în corelație cu etapele precedente și ulterioare, perioada venezuelană din pictura lui Mützner marchează o trăsătură de unire, de continuitate, în viziunea sa de plein air, căreia i-a rămas credincios întreaga viață. Totuși anumite trăsături proprii, distinctive, o definesc, în rîndul cărora amintim accentele — uneori chiar exuberanțele — în factură, la care pictorul a recurs în căutarea acelei forțe impuse de ambianța luminii și culorii vibrînde a tropicelor, asemenea pedalei care amplifică și fortifică sonoritățile unei compoziții muzicale.

Puțin cunoscută pînă acum în totalitatea ei, creația venezuelană se conturează mai clar în lumina cercetărilor recente, contribuind cu noi dovezi la afirmarea calităților picturale ale lui Samuel Mützner în reprezentarea unor medii de viață și locuri pline de pitoresc, a sensibilității sale remarcabile în surprinderea aceluia insolit « esprit du lieu » pe care l-a căutat cu ardoare pe meridiane atît de îndepărtate.

LE PEINTRE SAMUEL MÜTZNER AU JAPON ET EN AMÉRIQUE

RÉSUMÉ

En continuant la présentation de la vie et de l'œuvre du peintre roumain Samuel Mützner, commencée par l'étude publiée dans notre revue, n° 1/1971, l'auteur s'arrête sur une période particulièrement intéressante: l'époque 1912—1919, dans laquelle l'artiste a entrepris des voyages en Extrême-Orient, aux Etats-Unis et au Venezuela. La recherche des œuvres conservées dans les collections roumaines, ainsi que des documents, a permis la reconstitution d'une phase trop peu connue de la création du peintre.

Une précieuse documentation, mise à la disposition des chercheurs par l'Institut national de culture et des beaux-arts de Caracas, a facilité la connaissance du rôle important du peintre roumain dans l'évolution de la peinture moderne vénézuélienne, rôle relevé aussi à l'occasion de l'exposition rétrospective organisée à Caracas, en 1956, par la Fondation Eugenio Mendoza.

L'auteur présente chronologiquement l'activité itinérante du peintre, ses œuvres représentatives, de même que l'écho dans la presse américaine et vénézuélienne de ses expositions de New York (1916 et 1917), de Caracas et d'autres localités antillaises. L'étude complète avec des éléments inédits l'ensemble de nos connaissances concernant une prodigieuse activité créatrice, dont la reconstitution aide à suivre l'évolution artistique du peintre durant la deuxième décennie du siècle.

CONSIDERAȚII ASUPRA RAPORTULUI DINTRE IMAGINE ȘI FORMĂ ÎN ARTELE PLASTICE

de ANDREI PLEȘU

« Or, à un certain ordre des formes, correspond
un certain ordre des esprits »
(HENRI FOCILLON, *Vie des Formes*)

Considerațiile de mai jos au drept punct de plecare o chestiune de terminologie. Ele își propun să contribuie la sporirea rigorii limbajului critic, tributar încă — după părerea noastră — unor teritorii învecinate: estetică, filozofie, teoria literaturii etc. Putem spera, de asemenea, ca atenta definire a câtorva termeni să ne spună, în cele din urmă, ceva despre sensul însuși al criticii de artă, despre tipul specific de investigație căruia ea îi este hărăzită.

Socotim că progresul unei discipline este condiționat de urcușul ei spre o cât mai clară autonomie. Vom începe, așadar, prin a asigura termenului « Formă » un statut menit să-l elibereze de înțelesurile cu care l-au încărcat estetica și filozofia clasică, pentru a face din el « conceptul central », cuvântul-cheie al criticii de artă.

Întru aceasta, ne vom întreba, mai întâi, care a fost sfera acestui termen pînă acum. O foarte interesantă cercetare a Formei face obiectul serioasei cărți a lui Étienne Souriau *L'Avenir de l'Esthétique* în compania căreia vom zăbovi cîteva clipe. Desigur, nu e vorba de Forma consacrată de știuta dicotomie « Formă — Conținut » (*Inhalt*), ci de aceea corelată în filozofie Materiei (*Stoff*). Materia unui obiect — ne învață venerabilul estetician — este armătura naturală care face ca acel obiect să apară, suportul obiectiv al percepției, ansamblul necesităților care reglează actualizarea perceptului¹. Față de acestea, Forma este elementul « quidditativ » al obiectului, esența lui devenită sensibilă. Știm însă că un gînditor de talia lui Kant excludea Forma din cîmpul cercetării științifice. Ceea ce poate fi cercetat e numai Materia, întrucît numai ea există obiectiv. Forma este ceea ce eu pun în lucruri, nu ceea ce lucrurile însele dețin. Astfel constrînsă la regimul transcendentalului, Forma nu se poate oferi spre studiu nici omului de știință, nici filozofului onest. Tot ce acesta din urmă poate face este să-i demonstreze apriorismul. *Critica rațiunii pure* e, în bună măsură, o asemenea demonstrație. Souriau îi opune însă lui Kant pe Platon. Forma există ca și Materia în mod obiectiv. Argumentul e de căutat în psihologia creației. Opera de artă e concretizarea unei forme care există, în *prealabil*, în închipuirea artistului. Reprezentarea pe care artistul o are despre lucrarea sa înainte de a fi făcut un singur gest creator are — insistă Souriau — un marcat procent de « choséité » (*Sachhaftigkeit*), e, altfel spus, skeuomorfă (σχεῦμος = vas, obiect, lucru ; fr. chose)². Rafael nu-și propune să picteze grația, ci să picteze o madonă, pe aceea care preexistă, platonice, în imaginația sa. Grația apare ca *efect* fără a fi fost vreun moment *scop*. A crea înseamnă a modela Materia în căutarea unei Forme pe care însă — ar zice sf. Augustin —, de vreme ce o cauți, se cheamă că ai și găsit-o. Plăsmuirea artistică e drumul de la « cauza formală » (« ființa intențională » a operei) spre « cauza finală » (« ființa reală » a operei)³, iar dintre toate formulele lui Aristotel, « cauza formală » e cea mai apropiată de spiritul lui Platon. « S'il est un lieu où soit vrai le platonisme, c'est

¹ Étienne Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, Paris, 1929, p. 163 și p. 179.

² *Ibidem*, p. 112.

³ *Ibidem*, p. 167.

dans l'art »⁴. Dar și Platon greșește punînd Forma și Materia în corespondență directă și necesară. În realitate, pentru ca ele să comunice, să se suprapună în unitatea obiectului, e nevoie de un intermediar. Acest intermediar, de data aceasta împrumutat de la Kant, este spiritul uman. În absența lui, dialogul dintre o Formă anumită și Materia adecvată ei e simplă latență. În prezența lui, și numai în prezența lui, această latență devine act⁵. Așadar conchide Souriau, Forma este cognoscibilă, iar disciplina căreia îi e dat să o cunoască e, în plan practic, arta, iar în plan teoretic, estetica. Nu putem contrazice această concluzie, dar ne putem întreba în ce măsură Formele instituite prin artă sînt tot una cu acel « élément quidditatif » al obiectelor reale de care ne informează simpla percepție. Experiența ultimului secol a demonstrat cu destulă severitate că arta nu *reproduce* « formele » pe care le furnizează natura, ci *crează* forme independente de natură, forme bucurîndu-se de viață proprie. Privind problema din unghiul altei preocupări, Souriau nu se interesează de o atare distincție. «Nu ni s-a întîmplat ca studiînd arta să întîlnim problema cunoașterii; dimpotrivă, problema cunoașterii ne-a determinat să medităm asupra artei » — mărturisește el în prefață⁶. Pentru noi însă, obligați prin meserie să pornim de la artă, o mai scrupuloasă nuanțare a limbajului se impune. Ce este, în definitiv, Forma unui obiect, așa cum o concepe Étienne Souriau? Ea este pur și simplu *Imaginea* lui, adică conturul, plus datele caracteristice prin care obiectul se definește. S-o recunoaștem, această imagine este mai curînd imaginea *mentală* a obiectului, derivînd nu din perceperea imediată a lui, cît dintr-un soi de percepție « *originară* » devenită « concept vizual ». Este reprezentarea pe care ne-o facem despre un corp de îndată ce îi auzim numele. Exact în acești termeni vorbește, tot despre Formă (*Form*), Rudolf Arnheim, în cartea sa *Art and Visual Perception*, un eseu de psihologie gestalt-istă⁷. Noi însă sîntem tentați să păstrăm pentru ceea ce Souriau și Arnheim numesc « Formă » termenul « Imagine ». Aceasta din nevoia de a separa Imaginea unui lucru — de evidentă ținută categorială cum vom vedea — de virtuala lui « Formă artistică ». Restrîngem așadar sfera lui « Formă » la sfera reprezentării plastice și susținem implicit că tot ceea ce nu s-a constituit încă în alcătuire plastică nu poate fi numit « Formă », ci rămîne la obiectivitatea « Imaginii ». Căci Imaginea este expresia generalizată a obiectului, dar nu este impresia pe care și-o face despre el un subiect. Că Imaginea nu este înregistrare strictă, ci interpretare, abstragere menită să reducă obiectul la esențial nu mai e nevoie să demonstrăm. « Eyesight is insight » spune Arnheim: privirea e pătrundere, adică activitate preponderent cerebrală⁸. Că Imaginea are, deși interpretativă, o anumită obiectivitate este iarăși evident. Cînd se pronunță « măr » toți ne figurăm aproximativ aceleași lucru. Dacă însă ni s-ar cere să pictăm ceea ce ne-am figurat, ar rezulta o mare diversitate de Forme. De aici nu tragem concluzia că Imaginile noastre mentale despre măr diferă de la unul la altul, ci că între Imagine și Formă (transcrierea plastică a imaginii) intervine un ce personal, asupra căruia ne vom opri ceva mai tîrziu. Să mai zăbovim deocamdată în jurul Imaginii. Interpretarea operată de ea s-ar numi, mai corect, « eliminare ». Imaginea înlătură din asaltul de senzații cu care ne întîmpină un obiect pe acelea care nu sînt indispensabile figurării lui.

Cea mai expresivă definiție a Imaginii — așa cum o înțelegem noi (echivalînd cu ceea ce Souriau, Arnheim și alții denumesc « Formă ») — ne vine, poate, din lirică. E drept, din lirica unui geometru: a lui Ion Barbu. Faimosul « joc secund » ne sugerează că Imaginea unui obiect este ceea ce rămîne din el prin oglindire. Imaginea ca *ogindire* este de o radicală ambiguitate: ea reflectă, cu o oarecare precizie, datele fizice ale obiectului și, prin aceasta, nu se poate recomanda ca deplin *imaginară*, dar pe de altă parte sacrifică materia a ceea ce reflectă, îi pierde consistența, așa încît ea nu se poate recomanda nici ca deplin *reală*. Această *corporalitate fără corp* are prin tocmai ambiguitatea ei funciară investirea de a face oficiul de punte între abstracțiunea gîndului — suferind adesea de infatuare — și concretețea lumii — suferind adesea de suficiență. Privită din perspectiva imanenței, Imaginea este *partea de concept a lumii*, lumea « intrată prin oglindă în mîntuit azur ».

⁴ *Ibidem*, p. 175.

⁵ Cf. *ibidem*, p. 388—394.

⁶ *Ibidem*, p. VI.

⁷ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, London, 1969; cf. cap. *Form*, p. 82—154.

⁸ *Ibidem*, p. 37.

Din perspectiva transcendenței, ea este *partea lumescă a conceptului*, felul conceptului de a fi în lume. Imaginea cumulează așadar, într-o inextricabilă țesătură, ținuta demnă a categoriei cu densitatea înțeleaptă a lucrului concret sau a faptului trăit⁹. Imaginea este ceea ce poate fi gândit dintr-un obiect, distinct de noțiunea care îl exprimă. Din alt unghi, ea este ceea ce poate fi perceput dintr-o idee. « A vedea idei » — după obiceiul lui Camil Petrescu — este, de fapt, « a gândi în imagini ». Să subliniem, Imaginea nu e reproducerea fidelă a substanței lucrurilor, e mai degrabă purificarea substanței, pregătirea ei pentru un eventual dialog cu « principiile prime » ale gândirii. Imaginea este o substanță astfel « educată » încât să poată reprezenta lumea concretă la curtea simandicoasă a « universalilor ».

Filozofia Imaginii ar trebui să fie deci dublată de o « psihologie a ogîndirii »; a ogîndirii înțeleasă nu ca iluzionistă copie a obiectului, ci ca *rarefiere generalizatoare a substanței sale*. Trebuie să mulțumim apelor pentru a ne fi revelat acest misterios univers al Imaginii. « Lumea vrea să fie văzută — spune Gaston Bachelard ; — dar înainte de a fi existat ochi care să vadă, ochiul apei, marele ochi al liniștitelor ape a privit creșterea florilor. Și în acest reflex — cine ar contesta-o? — lumea a avut pentru prima dată conștiința frumuseții sale »¹⁰. În orice meditație asupra Imaginii, Platon se reafirmă cu veche autoritate. Ideile sale erau — ca să folosim limbajul lui Étienne Souriau — skeuomorfe, adică Imagini ale lucrurilor. Putem fi siguri că Platon « vedea idei » pentru că, neîndoielnic, le gădea ca pe niște Imagini, de tipul acelor pe care am încercat să le definim mai sus.

Privind totuși imaginile răsfrînte în lacuri ale corpurilor, nu ne putem sustrage unei anumite senzații de răceală tăcută, de neutralitate înstrăinată de patosul comunicării. Lucrurile care se ogîndesc în ape, sau în apele ochilor, nu vorbesc încă limbajul artei. Ele *au* o formă, desigur, dar nu *sînt* încă Formă.

S-o luăm mai pe departe. Există, pare-se, două modalități de a ordona multiplicitatea realului, de a sesiza ceea ce este esențial și, deci, unificator, în această multiplicitate: *Noțiunea*, care ratează partea sensibilă a lucrurilor, și *Imaginea*, care o salvează. Noțiunea și Imaginea stau la temelia unor tipuri de limbaj specifice. Cea dintîi se exprimă prin *Cuvînt*, iar cea de-a doua prin *Formă*. Forma, ca mijloc de exprimare a Imaginii, e în mult mai mare măsură interpretativă decît era, în ordinea Noțiunii, Cuvîntul. Forma nu e niciodată simplă *enunțare* a Imaginii; e, mai curînd, *asimilare* a ei. Ne amintim că Wölfflin își începe *Principiile*... cu relatarea unei întîmplări povestite de Ludwig Richter în memoriile sale. Richter împreună cu alți trei colegi hotărîse să picteze un peisaj — același pentru toți — de care să nu se îndepărteze « nici cît un fir de păr ». « Și deși modelul a fost același » rezultatele au fost cu totul diferite. Întîmplarea aceasta exprimă cum nu se poate mai bine transformarea uneia și aceleiași Imagini în Forme artistice diferite, lăsîndu-ne să medităm asupra celui ce personal mulțumită căruia există arta. Într-adevăr, ce s-a insinuat în Imaginea de la care au pornit cei patru pictori pentru ca ea să devină Formă? Și ce este atunci Forma? Pentru a propune o definiție vom spune că Forma e Imaginea raportată la o *experiență* personală, Imaginea *trăită* subiectiv. Astfel, Imaginea e Formă latentă, după cum Forma e Imagine prelucrată. Imaginea este teritoriul fertil pe care se poate dezvolta o Formă, este *substratul* Formei. Răsfrînt în ogîndă, obiectul își neagă Materia pentru a se lăsa umplut de subiect. Imaginile cu care artistul este bombardat în permanență constituie materia primă a Formelor pe care le va produce. Cu alte cuvinte, pentru a deveni Formă, Imaginea trebuie *in-formată* cu un anumit bagaj existențial. Și tocmai acest subtil proces de in-formare a Imaginii pentru zămislirea unei întruchipări semnificative este arta.

Cît despre critic, lui îi revine rolul de a izola din teribila alchimie a creației acel procent de « experiență » care a făcut-o posibilă, acel « bagaj existențial » care a mutat din loc neutralitatea Imaginii, schimbînd-o în Formă a unei drame.

Pentru formularea unor delimitări ca acelea la care ne-am referit acum nu dispunem de forța disociativă a altor limbi. Limba română, altfel extrem de bogată în nuanțe, nu ne ajută de data aceasta după nevoie. Engleza este, de pildă, mai avantajată. Herbert Read poate

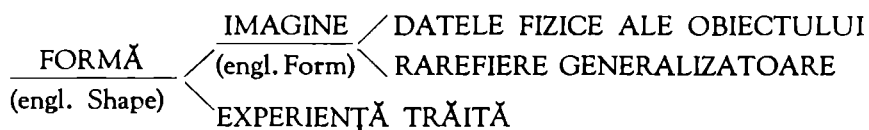
⁹ « Lifeblood » și « wisdom » constituie polaritatea structurală a imaginii și după Arnheim; numai că, mereu,

el îi zice « Formă ».

¹⁰ Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, 1970, p. 13.

folosi termenul « Image » pentru experiența vizuală comună și termenul « Icon » pentru imaginea « proiectată într-o formă plastică »¹¹. La rîndul lui, Rudolf Arnheim, în lucrarea mai sus citată, îi poate opune lui « Form » (pe care, cum am văzut, o înțelegea în felul în care noi înțelegem « Image ») pe « Shape », aparent sinonim, dar, în realitate, trimițînd spre un sens distinct¹².

Spre a rezuma demonstrația noastră de pînă acum, vom recurge la artificii unei scheme:



Cum se vede, Forma preia ambiguitatea structurală a Imaginii, despre care pomeneam în paginile anterioare¹³. Numai că ea topește această ambiguitate (obiect — concept) în fluidul determinant al unei experiențe. *Arta este prin excelență locul în care obiectul devine categorie datorită absorbției lui într-o semnificație existențială*. Există, așadar, categorii ale gîndirii, care se exprimă în concepte; există, apoi, categorii ale vizualității, care se exprimă în Imagini și există, în sfîrșit, ceea ce putem numi categorii ale vieții, care se exprimă prin Forme. Calea sesizării acestora din urmă este arta. În structura categoriilor vieții fuzionează ierarhic cele ale gîndirii cu cele ale vizualității. Ele sînt singure în stare de a ne pune în contact nemijlocit cu ceea ce Henri van Lier numește « absolutul concret »¹⁴. Marea lecție a artei se află, iată, fericit formulată de René Berger în *Découverte de la peinture*: « Oricît credit am acorda lucrurilor, știm bine că existăm altfel decît prin ele, deși rămînem mereu printre ele; oricît credit am acorda spiritului, știm bine că existăm altfel decît prin el, fără a înceta să-l păstrăm înlăuntrul nostru »¹⁵.

Cu adevărat arta ne ține fără încetare în tensiunea dintre obiect și idee, dintre gîndire și trăire, spirit și corp, care este deopotrivă tensiunea și marea dilemă a vieții. Arta mai are meritul inestimabil de a asigura apetiturilor noastre speculative materia necesară pentru evitarea unei grave smintiri. « Supliciu nebunilor este a urmări un adevăr fără obiect » — scrie Alain¹⁶. Prin însăși natura sa, arta nu-și poate îngădui decît adevăruri palpabile, întrupate în Forme pe care le gîndim neapărat atașate unui obiect.

Firul pe care mergem este, în chip vădit, heglian. Opera de artă — ne convinge filozoful — e « înstrăinare a conceptului în direcția sensibilului »¹⁷. Criticul de artă va constrînge prin urmare conceptul « să se recunoască pe sine în al său altceva » și, mai ales, va invita publicul să se recunoască pe sine în al său altceva — care e experiența trăită a artistului.

« Elementul purei vizualități se comportă întocmai ca în epistemologie conceptele », este de părere Ion Frunzetti¹⁸. Într-adevăr, dacă dincolo de concept întîlnim întotdeauna un sistem, dincolo de Formă întîlnim întotdeauna pandantul sistemului în ordinea experienței, și anume o viziune de viață și de lume.

¹¹ Herbert Read, *Imagine și idee*, București, 1970, p. 5.

¹² Cartea lui Arnheim păcătuiește prin a nu fructifica teoretic imensul material ilustrativ pe care îl desfășoară. Ni se relatează o serie de teste de un incontestabil interes, dar nu se extrag din ele ultimele concluzii. Binomul Form-Shape, de exemplu, nu e îndeajuns speculat. Se constată doar că în vreme ce « Form » e un « visual concept », « Shape » e un « perceptual concept », în sensul că desemnează nu forma știută a obiectului, ci forma lui realmente văzută. Conceptul vizual de « cub » presupune o organizare volumetrică de șase suprafețe. Conceptul perceptual de « cub » nu poate include niciodată mai mult de trei suprafețe simultan. Problemele reprezentării se reduc astfel la găsirea unui corespondent perceptual (bidimensional) pentru formele care, virtual, sînt integral vizibile. (Tipurile diferite de reprezentare — egiptean, renesantist, cubist etc. — nu sînt decît

rezolvări diferite ale acestei probleme.) Arta, am putea conchide noi, convertește cerebralitatea lui « Form » (= Imagine) în senzoriul îmbibat de experiență al lui « Shape » (= Formă). Arnheim se abține însă de la asemenea generalizări.

¹³ Cf. supra p. 84.

¹⁴ Henri van Lier, *Les arts de l'espace*, Tournai-Paris, 1959, cf. *Conclusion: Perspective philosophique*.

¹⁵ René Berger, *Découverte de la peinture*, vol. I, Verviers, p. 90.

¹⁶ Alain, *Un sistem al artelor frumoase*, București, 1969, p. 163.

¹⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, București, p. 19.

¹⁸ Ion Frunzetti, *Desenul lui Leonardo ca expresie a experienței sale spirituale*, în *Analecta*, I, 1943, p. 178.

Există undeva, în tratatul despre culoare al lui Johannes Itten, o observație ca aceasta : « Epoca lui Napoleon era, în coloritul și formele preconizate (Form-und Farbgebung) de un patetic rece »¹⁹. Dacă Formele ne pot transmite informații de o asemenea sintetică expresivitate, fără îndoială că un studiu disciplinat al lor merită osteneala. Iar inițiatorul unui asemenea studiu, avizat, pentru că aderent la structura cea mai intimă a operelor de artă, nu poate fi decît criticul de artă. El călătorește sub protecția aceleiași libere cunoașteri prin toate marile stiluri ale istoriei, ca și prin universul încă tatonant al epocii contemporane.

Trebuie să ne ferim însă a înțelege că traducerea Formei în semnificație se face în mod necesar după un tipar normalizabil. Nu există în artă receptare-standard. Mesajul unei opere scapă oricărei codificări precise, și fiind altceva decît un simplu mesaj cifrat, nu poate fi « descifrat » în sensul obișnuit al acestui termen.

Indicații edificatoare în legătură cu acestea conține un substanțial text al lui René Berger intitulat *Art et Communication*²⁰. Semnul plastic — înțelegem din lectura acestui text — nu presupune o perfectă suprapunere a semnificatului cu semnificantul. Calitatea lui stă dimpotrivă în jocul febril dintre *sema* propriu-zisă cu care lucrează artistul și *noema* pe care o vizează. Viața Formei rezidă în secrete ei mișcare înspre semnificație. Mikel Dufrenne ar vorbi despre « cette sorte d'impatience qu'a l'objet de se faire entendre »²¹ și ar găsi în această « impatience » explicația rezonanței melodice a oricărei opere reușite. André Lhote evocă și el în *De la palette à l'écriture* « cette aspiration au signe qu'ont toutes les formes dès que le spectateur en est enivré »²².

Imprevizibilitatea tipului de concordanță a formei plastice cu mesajul de la care pornește face distincția — susține în textul amintit René Berger — dintre aceasta din urmă și « formula » limbajului comun. Stilul cel mai bogat în inteligibilitate și în previzibilitate este, la limită, stilul « proces-verbal » sau, în domeniul vizualității, stilul « semnalizare rutieră ». Activitatea artistică începe în clipa în care mesajul capătă originalitate în dauna inteligibilității, adică în clipa în care el devine acțiune personală, individualizată, « vécue ». O ființă omenească îi încredințează un moment unic din istoria sa. Iată, nemijlocit, spusa lui René Berger : « ... la forme du message plastique (ou poétique) ne correspond jamais, ni ne peut correspondre de façon totalement adéquate, à une signification préétablie. Il y a toujours et nécessairement hiatus. En revanche, l'œuvre d'art propose — c'est sa vertu — une nouvelle adéquation entre les signes qui la constituent et la signification dont ils sont porteurs et qu'il reste à chaque nouveau regard à promouvoir. L'adéquation de la forme à une signification préétablie fonctionne à l'instar d'un *rappel*, c'est-à-dire de la codification d'une expérience passée ; la signification plastique est au contraire un *appel*, un phénomène en voie de constitution qui fait signe à l'avenir pour lui donner forme ». În acest sens se poate spune — încheie Berger — că « arta transformă actul comunicării într-o geneză ». Cu cuvintele lui Robert Klein, același lucru se exprimă astfel : « Lectura imaginilor este un caz particular al acelor ghicitori cărora le creăm noi înșine soluția în clipa în care o găsim »²³. În sfârșit, E.H. Gombrich proclamă, gîndindu-se la chestiuni asemănătoare, că în artă « making comes before matching » ceea ce vrea să spună că semnificația se atribuie formelor « après coup », decurge din ele și nicidecum le provoacă ca primă născută²⁴.

Toate citatele mobilizate mai sus se concentrează în fond asupra unui inexpugnabil adevăr prin vecinătatea căruia ar trebui să trecem mai des. Ca semn în a cărui ființă vibrează fără a-și coincide Forma cu semnificația ei, arta rămîne fără ezitare sub imperiul *nuanței*. Ea nu este locul unei definiții precise, ci al unei rafinate rezerve și aceasta explică de ce stilul declarativ, explicitarea pedantă o degradează pînă la dispariție.

Adevărul artei — ar spune Pascal — nu este unul de demonstrație, ci unul de agrement. Ea nu *rezolvă*, am parafraza noi, ci salvează nerezolvabilul prin ceremonie, ne îngăduie luxul suprem de a ne desfăta de lucrurile pe care nu le putem cunoaște.

¹⁹ Johannes Itten, *Kunst der Farbe*, Ravenburg, 1961.

²⁰ Actele Congresului A.I.C.A., Praga, 1966.

²¹ Cf. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, vol. I, Paris, 1953, p. 353.

²² Apud M. Dufrenne, *op. cit.* vol. I, p. 353.

²³ Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris, 1970, p. 398–399.

²⁴ E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, London, 1968.

Încît dacă, după cuvîntul lui Focillon, este adevărat că în spatele unei Forme se poate presimți aventura existențială a unui spirit, nu e mai puțin adevărat că tentativa noastră de a elucida critic această corespondență este, la rîndul ei, o aventură. Și poate că la asta se rezumă pînă la urmă menirea criticului: să îndemne la aventură pe aceia care sucombă paralizați sub uzura rutinei cotidiene, să stîrnească în străfundurile ființei lor riscanta nevoie de a înțelege.

★

Forma nu epuizează însă universul atît de cuprinzător al artei. « The psychology of representation alone cannot solve the riddle of style », constată și Gombrich, încă de la începutul cărții sale²⁵. Mai există, indiferent dacă ne place sau nu, și subiectul literar al operelor, tematica lor, care, fără a dispune de puritatea plastică a formei, nu este de loc neglijabilă. La sfîrșitul lucrării sale fundamentale, Wölfflin face o declarație pe care sîntem înclinați să o calificăm de un dramatic simț al răspunderii: « a sosit momentul să precizăm că în studiul de față intenția noastră n-a fost de a ne ocupa de artă, în sensul ei deplin, deoarece din analizele noastre a lipsit o parte importantă, cea în legătură cu lumea temelor »²⁶. Spunînd asta Wölfflin are neîndoielnic în vedere o altă aserțiune a lui²⁷, potrivit căreia « în fiecare nou stil vizual se cristalizează un nou conținut al lumii » (*s.ns.*), de vreme ce « de fiecare dată vedem nu numai *altfel*, dar și *altceva* »

Pornind de la aceste observații ne propunem în rîndurile următoare să restabilim o necesară toleranță față de subiectul literar al picturii, hulit cu atîta înverșunare de toți partizanii artei abstracte și ai picturii pure în general.

Considerăm, anume, că pe cît este de neavenită pretenția unora de a găsi anecdotă sau « asemănare » într-o reprezentare non-figurativă, pe atît este de deplasată pretenția altora de a face abstracție de anecdotă sau asemănare cînd au de a face cu o reprezentare figurativă. Mai mult decît atît, vom susține că mai degrabă se poate vorbi de subiect într-o pînză abstractă, decît de pictură pură într-o pînză tradițională. Privind *Masacrul din Chios* al lui Delacroix, nu poți uita că unele vinețuri extrem de prețioase sînt puse acolo spre a sugera carnația decrepită a unor cadavre, sau poți uita asta numai dacă ești un snob al purismului, sau de un estetism el însuși morbid. Ce ar însemna Goya fără abisala lui iconografie sau Bruegel fără grandioasa lui anecdotă? Ce preț ar avea curbele muzicale ale lui Giorgione dacă ele n-ar învălui trupul lui Venus? Virtutea cea mai înaltă a mării picturi tradiționale stă adesea în elevata uimire care ne cuprinde cînd, în fața ei, constatăm coincidența superbă a unui motiv abstract cu o formă organică. Uimirea aceasta ne învață că există ordine în lume și, parcă, premeditare estetică. « Pictura abstractă este pictură pură — dar drama? » — se întrebă undeva Picasso. Într-adevăr, în forma ei pură, arta — oricît de revoluționară s-ar crede — nu înseamnă un progres de cunoaștere, o reconsiderare zbuciumată a situației noastre în lume, ci un fel de a te instala confortabil în gratuitatea unei burgheze plăceri. Arta abstractă, halucinantă de frumusețea meșteșugului absolut, a formei pure, riscă să eșueze în cel mai filistin decorativism, ea care se proclamă o prometeică răsturnare a valorilor comune. Ideală pentru a crea ambianță, ea rămîne incapabilă să fixeze o preocupare. E agreabil (cu o umbră de artificios) să treci printr-o sală plină de lucrări non-figurative. E imposibil însă să trăiești plenar din ceea ce ea îți oferă, să fructifici spiritual jocul savant al structurilor care te împresoară. În fața unei pete de culoare și a unui fascicul de linii nu-ți poți pune decît probleme sofistice elementare. Poți divaga, dar nu poți descoperi nimic. Și mai ales, în fața unei pete de culoare și a unui fascicul de linii, nu poți — dacă ai un minim umor — nici să suferi și nici — dacă ai o minimă decență — să surîzi. Poți doar zîmbi în treacăt, cu un fel de somnolență a gîndului și a privirii și cu o tot mai conturată nevoie de substanță gravă. Te abandonezi uneori convingerii că arta tradițională etalează spectacolul unor conștiințe acut responsabile al căror farmec e cu mult mai influent decît vanitatea meta-lică a *lucidității* moderne.

²⁵ *Ibidem*, p. 30.

1968, p. 210.

²⁶ *Principii fundamentale ale istoriei artei*, București,

²⁷ *Ibidem*, p. 207.

Ni se pare că diferența dintre figurativ și non-figurativ nu se reduce la binomul subiect literar-subiect plastic. De altfel, hotarul dintre figurativ și non-figurativ e cît se poate de labil. Ne amintim din nou de Picasso: « Nu există artă figurativă și artă non-figurativă. Toate lucrurile ne apar sub formă de figuri. Chiar în metafizică ideile se exprimă cu figuri, încît vă puteți închipui cît ar fi de absurd să gîndim pictura fără imaginile unor figuri. Un personaj, un obiect, un cerc, sînt figuri; ele acționează asupra noastră mai mult sau mai puțin intens. Unele sînt mai apropiate de senzațiile noastre, produc emoții care se adresează facultăților noastre afective, altele se adresează mai curînd intelectului. Trebuie să le acceptăm pe toate, căci spiritul nostru are tot atîta nevoie de emoție, cîtă au simțurile noastre »²⁸.

Ce vom spune, așadar, despre un tablou intitulat *Aventurile a două pătrate*? E figurativ sau nu? Mai importantă, pare-se, decît această dilemă, decît cunoscuta polaritate, « seamănă » sau « nu seamănă », este, credem, o alta: « mă implică » sau numai « mă amuză ». Te implică ceea ce e experiență autentică. Te amuză ceea ce e simplă virtuozitate. Iar adevărul este că în teritoriul artei abstracte este mult mai dificil să descoperi impostura decît în acela al picturii reprezentative. Virtuozitatea este la ea acasă. În fața unui tablou de tip clasic, calificativul « fotografic », mărturisind virtuozitatea extremă a autorului, e necrușător. Știu bine că la alcătuirea unei perfecte copii nu participă decît mîna. În fața unui tablou abstract, sînt silit să identific valoarea artistică cu virtuozitatea, dincolo de Formă neexistînd adesea nici un reper de care să mă sprijin. De cele mai multe ori judecățile iubitorilor de artă modernă recurg la una din formulele următoare: « știe meserie », « pune bine griurile », « compune savant », « stăpînește perfect linia », « îți dă o senzație de neliniște », « cît de subtil e plasată pata de roșu din stînga », « îți lasă impresia clară (!) a imponderabilului », « cele două spirale amintesc de o clepsidră », « e prea strident », « recurge la o gamă prea ternă », « ce textură superbă », « ce tușă nervoasă », « ce culoare sensibilă », « pare un adevărat strigăt (geamăt, suspin ș.a.) » etc. etc. etc. Toate acestea, interjecții mai mult sau mai puțin sugestive, denotă cît de sterilă poate fi recepția estetică a unei lucrări al cărei singur program e speculația formală pură. « Nu, dragul meu Henri — îi scrie Pallady lui Matisse —, pictura nu este, cum spui tu, culoare, după cum un artist nu este acela care așterne culoarea pe pînză ». Și, cîteva rînduri mai jos, « să ai ceva de spus, nu pentru plăcerea de a picta, ci pentru plăcerea de a avea ceva de pictat (...) pe planul picturii, care este o *Lume* (subliniat în text) »²⁹. Partizanii purismului au obiceiul să declare, la strîmtoare, că « El Greco, de pildă, e mare pentru felul cum pictează și nu pentru ceea ce pictează ». Vom răspunde fără întîrziere că El Greco e mare pentru felul cum pictează ceea ce pictează. Aceeași splendidă tehnică folosită nu la reprezentarea sacrelor adunări de sfinți, a martiriurilor sau a unor portrete de iluștri cavaleri, ci — să zicem — la pictarea unor peisaje cu porci de tip Paulus Potter, ar fi avut un efect cel puțin bizar. Iar cînd Velasquez a avut ideea să picteze zei cu tehnica tranșant naturalistă a lui Caravaggio, a trebuit să-și aleagă modelele dintre țărani. . .

Valorile stilului sînt esențialmente valori ale adecvării. Nu există valabilitate stilistică absolută. Absolută este numai adecvarea unui anumit stil la o anumită tematică, a unei forme anumite la o experiență anumită.

Ce prisos informativ e de găsit în lucrările care au un subiect literar? (mai numeroase deocamdată decît cele care nu au³⁰). Iconologia va deduce din el ce motive circulau în mod curent în epoca din care ne parvine lucrarea. La rîndul ei, critica de artă va găsi în subiectul literar răspunsul unei întrebări de altă nuanță: *la ce era atent* artistul a cărui operă ne stă dinainte? Și ce anume considera el ca fiind întrutotul adecvat stilului plastic de care dispunea? Foarte importantă, această problemă a atenției. Pentru că sîntem, între altele, ceea ce ne interesează. Corot este, între altele, cineva atent la coroanele vapoase ale arborilor, la dansuri de nimfe și la felul în care știu femeile să ne apară gînditoare cînd, de fapt, sînt pur și simplu

²⁸ Picasso — 1930—1935, Paris, 1936; apud Ch. Bouleau, *Charpentier, la géométrie secrète des peintres*, Paris, 1963, p. 225.

²⁹ Apud Barbu Brezianu, *Pallady — Matisse. Corespon-*

dență inedită, în *Secolul 20*, 1965, nr. 6, p. 172.

³⁰ Mă refer de bună seamă nu la subiectele acceptate de artist, impuse din afară, prin comandă, talentului său, ci la subiectele alese de el.

absente. Géricault este, între altele, cineva atent la nebuni și la cai, Goya cineva atent la vise, la tauri și la patetice « majas » voalate în nesigure mătasuri sau, direct, în întunericul nopții. Rembrandt e atent la chilii umbrite de monah, Rubens la cărnuri, Snyders la animale moarte. Chirico e atent la străzi pustii și la montaje pseudo-organice de corpuri geometrice. Hogarth e atent la moravurile contemporanilor săi, Constable la consistența grea a pământului, Turner e atent la fum, Vermeer la interioare fastuoase, Ribera la picioare murdare, sudoare și sânge. Zurbaran la călugări și, uneori, la fructe. Velasquez e atent la regi și la infirmi. Dar Mondrian? Mondrian e atent la unghiurile drepte. Dar Malevitch? Malevitch e atent (a spus-o însuși) la Nimic. Pollock? Pollock e atent la tot ce e întâmplător, iar Dali e atent la publicitate, adică la tot ce *pare* întâmplător.

Artiștii vechii tradiții aveau un fel impresionant de a fi atenți cu umilință la miracolul lumii, din care propriul lor miracol era o parte. Artiștii curenților mai noi cred într-un miracol al lor, distinct de al lumii și sînt în consecință atenți cu orgoliu la ei înșiși. Numai la ei înșiși.

Pictură pură? Absolut formal? Dar s-a făcut vreodată atîta literatură despre Tizian sau despre Velasquez cîtă s-a făcut deja despre Pop Art? și despre Kandinsky? și despre arta modernă în general? Cît despre anecdota pictată, vom da mai jos un lung citat din Klee, limpede doveditor al faptului că *non-figurativul nu este abolirea subiectului literar, ci numai disimularea lui*: « Să pornim — spune Klee ³¹ — de-a lungul elaborării topografice a unui desen și să facem o mică călătorie în țara Mai bune cunoașteri. Punctul mort depășit — iată primul act de mișcare (linia). Apoi urmează o oprire, pentru scurtă vreme, ca să ne tragem sufletul (linie întreruptă, sau dacă sînt mai multe opriri, linie frîntă). Acum, o privire înapoi ca să vedem unde sîntem (elan contrar, mișcare inversă). Tatonări mentale în căutarea unui drum, într-o direcție sau alta (fascicul de linii). Și iată obstacolul unui fluviu: luăm o barcă pentru a-l traversa (mișcare ondulatorie). Pe malul opus ne întîlnim cu un frate întru spirit care pare și el dornic și orientat spre Mai buna cunoaștere. Mai întîi, de bucurie, facem una cu el (convergență). Apoi, încet, încet, ne separăm și fiecare își urmează calea (două linii independente). De ambele părți se creează însă o anume exaltare (expresivitate, dinamism, suflet al liniei). Iată-ne pe cale de a traversa un cîmp în paragină (suprafață zebată de linii), apoi o pădure deasă. Călătorul se rătăcește, caută, descrie mișcarea clasică a ciinelui care adulmecă. Nici eu însumi nu pot rămîne indiferent, rece, glacial. Pe un tărîm nou, iată neguri; se formează nori (tușă spațială, element de volum). Dar norii se ridică și iarăși vremea e senină. Sosește o căruță: sînt lucrători care se întorc acasă (o roată) și e și un copil: un copil, care sare mereu cu bucle vesele în vînt (mișcare în spirală). Se întunecă; noaptea se apropie (element spațial). Un fulger la orizont (linie în zigzag), stelele continuă totuși să scînteie deasupra (un cîmp pe puncte). Iată-ne însă ajunși. Această primă călătorie se încheie, nu fără a lăsa o mulțime de amintiri care vor reapărea în clipa somnului. Micile călătorii de felul acesta sînt întotdeauna tulburătoare ».

E evident că, potrivit unei asemenea expuneri, pictura nu e decît *stenograma* unei întâmplări, graficul ei. În cazul de față, pictorul nu pictează nici obiectele pe care le vede, nici spațiul dintre obiecte, pe care-l parcurge. De fapt, el nu pictează, ci lasă o urmă. Urma călătoriei sale, traiectoria nudă a pașilor săi. Întreprinderea e interesantă și oricum simptomatică pentru evoluția picturii în ultimele decenii. Distingem însă în gestul măsurat al acestei stenograme un soi de *asceză* la care încă nu putem adera cu toată convingerea. Toate marile cărți ale lunii s-au scris pe marginea unei călătorii. *Ghilgameș*, *Ramayana*, *Odiseea*, *Divina Comedie*, *Gargantua și Pantagruel*, *Don Quijote*, *Furtuna* lui Shakespeare, romanele picarești, *Gulliver* al lui Swift și atîtea altele (să ne amintim și de *Cele trei hagialicuri* ale lui Mateiu Caragiale) povestesc aventurile sau consecințele unor p'ecări. A trăi — ar zice André Gide — înseamnă a pleca necurmat, a nu te fixa niciodată. Pelerinajul este una din marile teme ale culturii și cultura însăși este o formă de pelerinaj.

Ei bine, față de monumentele pe care le-am citat mai sus, formele născute prin călătoria lui Klee nu sînt puțin meschine? Nu e prea simplu să traduci fuziunea întru spirit cu

³¹ În *Schöpferische Konfession*, <1920>, apud Nello Ponente, Klee, Geneva, 1970.

cineva prin semnul grafic al convergenței ? Nu e ciudat să spui, în loc de « fiecare își urmează calea », « două linii independente » ? Și, mai ales, nu e trist să traduci strălucirea stelelor printr-un « câmp de puncte » ?

SUR LE RAPPORT ENTRE IMAGE ET FORME DANS LES ARTS PLASTIQUES

RÉSUMÉ

Le point de départ de cet article est une question de terminologie. On essaie d'établir une distinction entre le terme « Image », qui détient dans le domaine de la visualité une autorité de catégorie, et le terme « Forme » qui ajoute à l'abstraction de l'Image la consistance d'une expérience de vie subjective. La Forme est Image vécue, et ce n'est qu'ainsi définie qu'elle peut faire l'objet de la critique d'art authentique. Le monde de l'art n'est pas un monde d'Images (par leur nature impersonnelles) mais un monde de Formes. La démarche critique consiste justement à discerner dans la structure des formes plastiques le taux d'expérience qui les rend distinctes de l'image pure. L'opération n'est pas facile puisque la Forme, ne prend pas naissance par une superposition absolue du signe plastique et de sa signification. Par contre, sa caractéristique est précisément le jeu nuancé entre les sphères de ces deux éléments; une telle caractéristique met, dès le début, l'acte de compréhension d'une œuvre d'art sous le signe de l'imprévisible, de l'aventure.

Mais une œuvre d'art n'est pas Forme purement et simplement. Une assertion de Wölfflin appelle notre attention sur un autre de ses composants: son univers thématique. Quelle information peut nous donner l'examen des thèmes matérialisés par l'art, sur l'art lui-même ? A cette question se propose de répondre la deuxième partie de l'article. On constate que l'art contemporain ne devient pas athématique par le fait d'être devenu abstrait. Souvent, la peinture moderne ne signifie pas l'abolition du sujet littéraire, mais seulement sa dissimulation. Quant à l'efficacité spirituelle d'un tel procédé, nous avons encore le droit d'en douter. L'article s'achève sous le signe de ce doute, en le laissant s'effacer dans l'immédiat de la création et non pas dans l'hypothétique du commentaire théorique.

COSTUMUL POPULAR FEMEIESC ÎN STAMPELE PICTORULUI CAROL POPP DE SZATHMÁRY

de MARIA CONSTANTIN

In galeria de personalități care ilustrează prin creația lor viața artistică a secolului al XIX-lea, se distinge figura lui Carol Popp de Szathmáry¹.

Călător neobosit, admirator pasionat al frumuseților naturii, pictorul străbate deseori văile, dealurile și munții noștri, interesul său oprindu-se asupra locurilor, dar mai ales asupra oamenilor simpli, îmbrăcați în costume pitorești.

Primele sale peisaje de la țară, ca și cele dintâi prezentări de țărani în port local, datînd din jurul anului 1837, cuprind o arie destul de întinsă în care se includ Argeșul, Doljul și Neamțul. Etapa următoare în activitatea de culegere și redare în acuarelă a unor aspecte etnografice și geografice o constituie alcătuirea în 1850 a albumului *Ardealul în imagini*, album ce conține peisaje și cîteva tipuri de costume din diverse zone ale acestei provincii. Dar cel mai prețios, în ce privește valoarea sa documentară, este materialul artistic recoltat în cursul călătoriilor întreprinse de Szathmáry în anii 1866, 1867, 1868 și 1869. Pe un mare număr de schițe, note, acuarele, pictorul notează ziua, luna, anul și localitatea, iar alteori numai anul, dîndu-ne astfel posibilitatea să reconstituim itinerarul parcurs. În 1866, Szathmáry străbate Argeșul, Muscelul, de unde trece apoi în Moldova (Agapia, Focșani, comuna Gologani). În anul 1867, o călătorie a pictorului în părțile Neamțului se materializează în numeroase acuarele și desene, reprezentînd locuitori în port local și ocupațiile lor. În anul 1868 itinerarul său, care cuprinde diverse localități din Muntenia și din jur, îi prilejuiește realizarea unei noi serii de lucrări, avînd ca subiect monumente locale și tipuri de locuitori, prezentate cu un puternic simț descriptiv. Acum, în cursul acestor călătorii, Szathmáry fixează pe hîrtie detalii pentru rîurii de pe cămăși, ornamentele de pe cojoace sau de pe alte piese de costum din Muntenia: județele Argeș, Teleorman, Prahova, Ilfov, sau din Oltenia: județul Dolj, de pildă, desenele sale constituind pentru anumite zone ale țării — zona Galațiului sau sudul Teleormanului — singurele mărturii care au ajuns pînă la noi asupra portului popular din secolul al XIX-lea². De multe ori, aceeași piesă este reluată și redată în toate detaliile sale.

Pretutindeni unde se oprește, timpul scurt pe care Szathmáry îl are la îndemîină îl obligă să acționeze cu o tehnică rapidă, care, însă, fără să fie superficială, se remarcă dimpotrivă printr-o fidelă înregistrare a detaliilor. Dorința pictorului de a fi exact este atît de mare, încît va însemna pe marginea notelor și a schițelor culorile și ornamentele pieselor de costum, de care să se poată servi mai tîrziu pentru tablouri.

Ca un semn de recunoaștere și apreciere a acestei neobosite activități, către sfîrșitul anului 1874, pictorul i se organizează la Cluj o expoziție cuprinzînd 63 de acuarele și 3 uleiuri, care înfățișează diverse monumente din București și din țară, precum și costume

¹ George Oprescu, *Szathmáry*, București, 1954, p. 22; idem, *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, vol. I, București, 1942; *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, II, Bucu-

rești, 1958; Amelia Pavel, *Începuturile «genului» în pictura și grafica românească*, în SCIA, V, 1958, nr. 2, p. 99—123.

² *Arta populară românească*, București, 1969, p. 11.



Fig. 1. — Fată din zona Argeș (DR I Sz (6) nr. 4525 — Muzeul de artă al Republicii).

din mai multe regiuni. Făcînd cronica acestei expoziții, Ladislau Vaida într-o scrisoare publicată la 11 decembrie 1874, în gazeta *Orientul latin*, scria următoarele: «... sînt frumoase monastirile și bisericile, dar frumoase sînt și porturile pitorești ale poporului mai cu deosebire în ceea ce privește costumul femeilor și al fetelor»³.

Vorbind de personalitatea lui Szathmáry, se cuvine să subliniem și alte laturi ale activității sale: este unul dintre cei dintîi reprezentanți ai fotografiei artistice de la noi și unul dintre cei mai activi popularizatori ai obiceiurilor și costumelor țărănești, prin albume cromolitografice. Intenționînd să realizeze, pe baza acuarelelor și a desenelor sale anterioare, un album reprezentînd costumul popular românesc, pictorul urmărea să înlesnească celor mai largi categorii sociale cunoașterea tezaurului artei noastre populare. Această tendință izvoră dintr-un emoționant patriotism, care se reflectă de altfel și în propriile sale afirmații: «Alt folos este că pot tipări oricînd și oricîte exemplare voi avea de trebuință, er (iar — n.n.) folosul cel principal este

ca acest antei uvrăgiu național este lucrat chiar în țară»⁴.

În lucrările sale, Szathmáry a surprins cea mai importantă etapă de evoluție a costumului popular femeiesc, din perioada începutului secolului al XIX-lea — sfîrșitul aceluiași secol. Piese de port din această etapă, conservate în muzee, sînt considerate ca fiind cele mai valoroase și mai reprezentative pentru creația artistică a poporului nostru.

Acuarelele, schițele și desenele sale, redînd costumul popular din aproape toate zonele locuite de români, constituie un instrument de lucru indispensabil pentru cei care studiază acest domeniu. Demn de remarcat este faptul că, prin înfățișarea costumului popular din diversele localități ale unei anumite zone, pictorul ne dă o imagine de ansamblu a portului popular din zona respectivă, iar pe de altă parte, prin redarea chiar din cadrul aceleiași localități a mai multor tipuri de costume, el reușește să distingă și apoi să creioneze diferite variante, pe fondul general al portului regiunii respective. Acest lucru l-a determinat pe George Oprescu să afirme că în desenele lui Szathmáry «costumele cele mai caracteristice și mai mîndre, nu numai de pe tot întinsul României, dar și de la vecini, din Bulgaria sau de aiurea, au fost notate cu răbdare, în cele mai mici amănunte. Uneori s-ar putea chiar reface broderiile de pe mînci sau din alte părți ale iei sau opregului»⁵.

Unul din atributele care conferă operei lui Szathmáry o valoare artistică și documentară deosebită îl constituie reprezentarea costumului popular, și în special a celui femeiesc, în tot ceea ce are el esențial pentru zona cercetată. Începînd cu gîteala și acoperămîntul

³ *Orientul latin*, Brașov, 1874, nr. 1, p. 253—254.

⁴ *Românul*, 20 ianuarie 1883.

⁵ George Oprescu, *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, vol. I, București, 1942, p. 40.

capului și terminînd cu încălțămintea, tipurile zugrăvite de Szathmáry ne oferă o imagine completă a portului popular femeiesc din acele zone ale țării pe care el le-a străbătut. Pentru a da o mai mare autenticitate lucrărilor, pe multe din desenele și acuarelele sale, pictorul notează localitatea din care provine costumele înfățișate. Acest lucru ne-a permis să alcătuim un indice de localități, grupate pe județe, pe care-l prezentăm la sfîrșitul studiului nostru.

În stampele pictorului apar cele mai reprezentative tipuri ale costumului popular femeiesc: costumele cu două catrințe; costumele cu fotă cu varianta: costumele cu fotă și catrința în față; costumele cu vîlnic cu varianta: costumele cu vîlnic și catrința în față; costumele cu opreg cu ciucuri.

Din studierea desenelor ne rețin atenția în primul rînd pieptănătura și piesele textile care o completează. Fetele sînt înfățișate cu părul pieptănat în diverse moduri. Într-unul din acestea, părul despărțit la mijloc de o cărare este împletit în două cozi, care pornesc de la baza urechii în jos, fiind rînduite și legate apoi la nivelul cefei. Acest mod de pieptănătură are o largă răspîndire, fiind întîlnit în desenele care indică județele Dolj, Argeș etc.⁶. O altă serie de planșe ne dezvăluie tipul de pieptănătură în care părul, pieptănat cu cărare la mijloc, este împletit într-una sau două cozi, lăsate pe spate, așa cum apare în desenele notate « Bughia – Cîmpulung » și « Dolj »⁷, sau aduse în față, pe umăr, cum apare la Piatra (Neamț)⁸. Una din formele mai complexe de pieptănătură este cea în care părul din părțile laterale ale capului este împletit în cîte o cosiță, care coboară pe obraz și, trecînd pe după marginea inferioară a urechii, se leagă la spate sau se prinde în cozile împletite din părul rămas, cozi ce atîrnă pe spate⁹. Uneori, pieptănat cu cărare la mijloc, părul este lăsat liber pe spate, fiind împodobit cu flori în părțile laterale, ca la Dulcești (Neamț) și Topolog (Argeș)¹⁰; alteori, el este împodobit cu trei șiruri de monede; la șirul din față monedele atîrnă pe frunte, așa cum apare în acuarela ce reprezintă o fată din Argeș¹¹. O variantă interesantă întîlnită în aceeași zonă este aceea în care părul împletit într-o singură coadă înconjură capul în chip de cunună¹². În alte desene, localizate tot în zona Argeș, fetele sînt pieptănate cu o singură coadă, care e fie făcută coc la ceafă¹³, fie încolăcită în jurul uneia dintre urechi¹⁴. Cocul este realizat uneori din păr neîmpletit, acest mod de pieptănătură fiind redat de pictor la gîteala capului fetelor din Vrancea, « zona Dunării » și Dîmbovița¹⁵. O țărăncă din Suceava are părul lăsat pe spate, iar cel din creștetul capului, împletit într-o cosiță, pornește din mijlocul frunții și, după ce face o arcuire spre stînga, se pierde în părul din spate¹⁶.

Pentru pieptănătura fetelor, modul în care este împletit părul constituie singurul element de podoabă, ele purtînd capul descoperit, spre deosebire de ceea ce vom constata la femei, care totdeauna au capul acoperit cu diferite « vîlături » în funcție de starea socială, vîrstă și ocazie. Țesăturile pentru cap lasă să se întrevadă numai rareori modul în care ele sînt pieptănate. Dintre textilele care acoperă capul la femei, remarcăm în desenele lui Szathmáry: ștergarul, marama, năframa și tulpanul. Importantă este nu numai textura, dar și felul în care pictorul sesizează modalitățile fixării acoperămîntului pe cap, prin drapare, înnodare, dispunerea țesăturii pe un suport sau legarea ei de un accesoriu.

⁶ DR I Sz (5) 3570; DR I Sz (6) 3676; DR I Sz (7) 4535; DR I Sz (6) 4523; DR II Sz (3) 4689; DR II Sz (2) 4528; DR I Sz (6) 4525; Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, Cabinetul de stampe.

⁷ DR I Sz (6) 4515; Doc. (5) 17119; DR I Sz (4) 2989; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁸ GR III Sz (C) – 7; Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, Cabinetul de stampe; DR I Sz (3) 2917; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁹ DR I Sz (1) 3668; DR II Sz (2) 4531; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

¹⁰ DR I Sz (6) 3575; DR II Sz (2) 4601; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

¹¹ Doc. (5) 17118; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

¹² Doc. (5) 18149; DR I Sz (4) 2954; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

¹³ Doc. (5) 18149; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

¹⁴ DR II Sz (3) 4712; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

¹⁵ DR I Sz (7) 4535; DR II Sz (1) 2915; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) – 3; B. A. Rom., Cab. stampe.

¹⁶ GR III Sz (C) – 9; B. A. Rom., Cab. stampe.

Ștergarul apare cînd simplu, fără nici un decor, cînd ornamentat cu motive geometrice sau florale concentrate spre extremități, sau cu o decorație simplă, constînd din vergi. Găteala capului cu ștergarul se face în diverse moduri: se așază pe cap, exact la jumătate, cu capetele petrecute sub bărbie, ca în județele: Bacău, Neamț, Dîmbovița¹⁷, duse apoi la ceafă, atîrnînd pe spate, cum apare în județele: Bacău (localitatea Secatura), Vrancea (localitatea Focșani), fostul județ Muscel, astăzi județul Argeș (localitățile Rucăr, Stoenеști), Teleorman (localitatea Mavrodin)¹⁸; sau se așază mai pe frunte, cu capetele prinse de o parte și de alta a capului, mai sus de urechi, și atîrnînd liber pe spate, lăsînd să se întrevadă pieptănătura, ca în localitățile: Rîureni, Cîineni (Vîlcea), Craiova (Dolj), Topolog (Argeș), Plosca (Teleorman), Treptieni (Olt) și în unele localități din județul Dîmbovița și fostul județ Vlașca etc.¹⁹; în alte desene, capetele ștergarului, petrecute sub bărbie, sînt aduse pe creștetul capului și vîrite sub el în dreptul urechilor, ca la Văratec (Suceava)²⁰. Pe frunte, peste ștergar, se leagă de multe ori o panglică simplă sau cu cusături policrome: verde, galben, maro, ale cărei capete atîrnă pe spate, cum apare în localitățile: Cerneți-Turnu-Severin (Mehedinți), Craiova (Dolj) etc.²¹; într-o altă variantă, ștergarul are unul din capete lăsat pe spate, celălalt, mai lung, fiind adus în față pe umărul opus, trecut pe sub bărbie și așezat pe creștetul capului, prin prinderea cu ace în dreptul urechii²².

Marama, țesătură vaporosă rezervată ocaziilor festive, este redată de Szathmáry în varietatea artistică a formelor sale zonale, atît din punct de vedere al fidelității decorației sale, cît și al valorilor plastice pe care ea o conferă costumului popular femeiesc în ansamblul său. În tonuri diferite, de la alb la ocru, marama este uneori simplă, lipsită de decor, alteori ornamentată cu alesături geometrice sau florale plasate spre extremități, sau cu motive presărate uniform pe tot cîmpul. Acoperirea capului cu marama se face în mai multe feluri: așezată pe cap, cu capetele petrecute sub bărbie și lăsate apoi să atîrne pe spate, cum apare în localitățile Rîureni, Cîineni etc.²³; sau așezată în același fel, dar cu unul din capete adus pe piept, ca la Poenari (Vîlcea)²⁴; sau fixată cu ace pe cap, cu capetele atîrnînd pe spate, ca la Olănești (Vîlcea)²⁵.

În opera pictorului este reprezentat și un mod mai simplu de acoperire a capului cu o țesătură compactă de bumbac, într-o singură culoare, denumită năframă. Așezată mai pe frunte, legată fie la ceafă, peste cozi, fie sub bărbie, sau cu capetele petrecute sub bărbie și duse apoi la ceafă, ea apare cu precădere în județele: Caraș-Severin (localitățile Mehadia, Vîrciorova), Mehedinți (localitatea Orșova), Dolj (localitatea Băilești), Olt (localitatea Slatina), Vrancea (localitatea Focșani) etc.²⁶. Năframa apare și ca suport al unei pieptănături mai complexe. Peste ea este așezat uneori un ștergar, cu capetele petrecute sub bărbie, lăsate apoi să atîrne pe spate, cum apare în Vlașca sau Vrancea²⁷; sau o maramă cu un capăt trecut pe sub bărbie și prins în dreptul urechii, celălalt atîrnînd pe spate, ca la Dragoslavele, de pildă, din județul Argeș²⁸.

¹⁷ DR I Sz (6) 3664; 3669; 3667; DR I Sz (1) 3662; DR I Sz (2) 2892; DR I Sz (5) 3565; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 3; B. A. Rom., Cab. stampe.

¹⁸ DR II Sz (3) 4624; DR I Sz (6) 3663; DR I Sz (7) 4530; DR I Sz (3) 2931; DR I Sz (9) 6856; DR I Sz (1) 3666; DR II Sz (5) 3565; DR I Sz (7) 4543; DR I Sz (8) 6854; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

¹⁹ DR I Sz (6) 3572; 3573; 3574; DR I Sz (7) 4552; DR I Sz (1) 3682; DR I Sz (7) 4541; DR I Sz (9) 6858; Doc. (5) 17119; DR I Sz (1) 3657; DR I Sz (2) 3566; DR I Sz (3) 2929; DR I Sz (3) 2920; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 3; B. A. Rom., Cab. stampe; DR II Sz (1) 3587; DR I Sz (7) 4530; DR I Sz (5) 3565; DR I Sz (6) 3678; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

²⁰ DR I Sz (1) 3660; DR II Sz (2) 4561; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

²¹ DR I Sz (7) 4553; DR I Sz (7) 4541; DR I Sz (2) 2869; DR I Sz (3) 2930; 2918; DR I Sz (6) 3580; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

²² DR II Sz (3) 7247; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

²³ DR II Sz (3) 7251; DR II Sz (1) 3588; 22; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

²⁴ DR II Sz (3) 4623; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

²⁵ DR I Sz (6) 3672; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

²⁶ DR II Sz (1) 3589; DR II Sz (2) 4537; DR II Sz (3) 4665; 4627; DR I Sz (6) 3571; 4522; DR I Sz (3) 2916; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 5; GR III Sz (C) — 10; B. A. Rom., Cab. stampe; DR I Sz (1) 3665; DR II Sz (3) 4717; DR II Sz (1) 3689; DR II Sz (2) 4518; DR I Sz (2) 3564; DR I Sz (3) 2919; DR II Sz (2) 4572; 4604; 4512; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

²⁷ DR I Sz (3) 2920; DR I Sz (1) 3666; DR I Sz (6) 3579; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

²⁸ DR I Sz (7) 4542; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

Fig. 2. — Țărănci din Domnești. Se observă decorul geometric al cămășilor, dispus în rînduri verticale pe piepți; pe mîneacă se disting alțița și șirurile drepte, verticale, de motive (DR II Sz (2) nr. 4582 — Muzeul de artă al Republicii).

Tulpanul alb, piesă mai simplă decît ștergarul și marama, ornamentat pe margini cu mărgelile mărunte, viu colorate, este redat de Szathmáry în mai multe rînduri, într-un singur caz — Tismana²⁹ — precizîndu-i-se apartenența la o anumită localitate. În județele Argeș, Teleorman etc.³⁰, apare și el, asociat cu marama sau ștergarul.

Numai în cîteva planșe se întîlnește, ca un detaliu savuros al costumului femeiesc, pălăria, cu borurile mari, întoarse în sus, pusă peste cozile strînse la ceafă ca în Domnești (Argeș)³¹ sau peste un ștergar, ale cărui capete petrecute sub bărbie atîrnă pe spate, ca în Rucăr (Argeș)³².

Remarcabilul spirit de observație al pictorului este evidențiat și de faptul, aparent mărunț, dar prețios pentru noi, că el nu omite nici podoabele, elemente care completînd gîteala și acoperămîntul capului la fete și femei se armonizează întotdeauna cu cromatica cămășilor. La gît, fetele și femeile din Banat, Muntenia (localitățile Plosca, Mavrodin, Domnești, Bughia-Cîmpulung, Rucăr), Oltenia (localitățile Bucovăț, Cerneți), Moldova (localitățile Dulcești, Piatra, Suceava) sau Ardeal (localitatea Făgăraș)³³ poartă mărgelile colorate. În alte zone din Vrancea, Ialomița și Argeș³⁴, mărgelile sînt asociate cu salba de galbeni, aceasta din urmă purtîndu-se însă și singură în Vlașca, zona Dunării, Argeș, Dolj³⁵; « ghiozdanul » sau « lătișarul », realizat din mărgelile mărunte și colorate, dispuse în mai multe șiruri, astfel încît să alcătuiască figuri geometrice, apare în Dolj³⁶. Femeile din Argeș, Vilcea, Dolj, zona Dunării, Vrancea³⁷ poartă cercei din mărgelile sau bani; la mîini apar brățări de os sau realizate din șiruri de mărgelile, completînd portul femeiesc din județele Argeș, Dîmbovița, Ialomița, Teleorman etc.³⁸.



²⁹ DR II Sz (2) 4602; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

³⁰ DR II Sz (2) 4546; DR I Sz (10) 2924; DR II Sz (1) 3584; Muzeul de Artă R.S.R., Cab. stampe.

³¹ DR II Sz (2) 4582; DR I Sz (6) 3684; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

³² GR III Sz (C) — 8; B. A. Rom., Cab. stampe.

³³ DR II Sz (1) 3589; DR I Sz (7) 4530; DR I Sz (3) 2929; DR I Sz (10) 2924; DR I Sz (7) 4535; DR II Sz (1) 4544; DR II Sz (1) 3587; DR II Sz (2) 4582; DR I Sz (6) 4515; Doc. (5) 18149; Doc. (5) 17118; DR I Sz (6) 3575; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 8; GR III Sz (C) — 3; B. A. Rom, Cab. stampe; DR II Sz (1) 3590; DR I Sz (2) 9351; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 7; GR III Sz (C) — 9; B. A. Rom., Cab. stampe.

³⁴ DR I Sz (7) 4533; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 5; B. A. Rom; Cab. stampe; Doc. (5) 18149; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

³⁵ DR I Sz (3) 2916; DR II Sz (1) 2915; DR II Sz (2) 4573; DR I Sz (5) 3570; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

³⁶ Doc. (5) 17119; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

³⁷ DR II Sz (2) 4573; DR II Sz (1) 3588; Doc. (5) 17119; DR II Sz (1) 3589; 2915; DR I Sz (10) 2924; DR II Sz (1) 3590; DR I Sz (7) 4530; 4533; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe

³⁸ Doc. (5) 17118; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 3; GR III Sz (C) — 5; B.A. Rom., Cab. stampe; DR I Sz (10) 2924; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.



Fig. 3. — Detaliu de catrință, decorată pe întreaga suprafață cu ornamente mari geometrice dispuse orizontal (DR II Sz (1) nr. 3578 — Muzeul de artă al Republicii).

Dintre piesele de port care îmbracă partea superioară a corpului, Szathmáry a acordat o atenție deosebită iei, element esențial în costumele populare femeiești. Tipul de ie care apare frecvent în desenele sale este cea încrețită la gât, cu un mic gulerăș, derivată din tipul dacic³⁹. Cămășile apar fie simple, fie decorate, monocrome sau policrome, predominând în cromatică roșul, negrul, albastrul, verdele, galbenul-portocaliu, vișiniul, albul. Detaliile de croi și broderie se disting cu multă claritate la pictor. Valoarea de document iconografic a planșelor lui Szathmáry pentru piesa de costum de care ne ocupăm l-a determinat pe George Oprescu să afirme: «Dacă modelul poartă un costum național, dintr-o regiune oarecare, fiecare motiv brodat sau țesut e la locul lui, cu forma lui, cu valoarea lui, cu nuanța lui de culoare, așa încât ar putea fi reprodus și azi fără greș»⁴⁰. Decorul bogat al cămășilor care apar în lucrările pictorului, ca și larga gamă cromatică constituie un ansamblu extrem de variat. Elementele decorative sînt plasate pe guler, piepți, mînci și poale. Ele

împodobesc uneori și părțile laterale ale poalelor, fiind plasate de-a lungul cheiței ce unește lații de pinză ale acestora. Decorul bogat al cămășilor este predominant geometric: romburi, linii încrucișate, pătrate, în localități ca Tismana (Gorj), Treptieni (Olt), Domnești (Argeș), Orșova (Mehedinți) etc.⁴¹; alteori constă din motive florale stilizate, crengi cu frunze, care se impun prin deosebita lor valoare cromatică în Dolj, Mehedinți, zona Dunării etc.⁴². Alternarea ornamentelor geometrice cu cele florale este specifică pentru cămășile din județele Vrancea, Neamț, Vîlcea, Dolj și Argeș⁴³. Pe piepții cămășii, cîmpurile ornamentale sînt dispuse în șiruri verticale, de o parte și de alta a «gurii». Mîncile, fie largi ca în județele Teleorman, Vlașca, Olt, Mehedinți, Vîlcea, Dolj, Gorj, Argeș, Bacău, Vrancea etc.⁴⁴, fie strînse în manșete ca în județele Argeș, Vîlcea, Vlașca, Neamț etc.⁴⁵, ori

³⁹ *Arta populară românească*, București, 1969, p. 298.

⁴⁰ George Oprescu, Szathmáry, București, 1954, p. 11–12.

⁴¹ DR I Sz (2) 3566; DR II Sz (1) 22; DR II Sz (1) 3587; DR II Sz (2) 4582; 4602; DR II Sz (3) 4690; 4627; DR I Sz (2) 3654; DR I Sz (6) 4508; DR II Sz (1) 3578; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁴² DR I Sz (7) 4541; DR II Sz (1) 4544; 2915; DR II Sz (3) 4689; DR I Sz (6) 3676; 3580; DR II Sz (1) 3584; DR II Sz (2) 4604; DR II Sz (3) 4712; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁴³ DR I Sz (7) 4533; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 7; B.A. Rom., Cab. stampe; DR II Sz (3) 7251; Doc. (5) 17119; Doc. (5) 18149; Muzeul de

artă al Republicii, Cab. stampe.

⁴⁴ DR I Sz (3) 2931; DR I Sz (10) 2924; DR I Sz (3), 2929; 2920; DR II Sz (1) 22; 24; 2915; DR I Sz (7) 4553; DR I Sz (6) 4522; 3672; 3571; DR I Sz (5) 3570; Doc. (5) 17119; DR II Sz (2) 4605; DR II Sz (3) 7251; DR II Sz (2) 4601; DR I Sz (1) 3657; DR II Sz (2) 4534; Doc. (5) 18149; 17118; DR II Sz (3) 4624; DR II Sz (2) 4602; DR I Sz (9) 6856; DR II Sz (2) 4600; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁴⁵ DR I Sz (6) 4515; 3663; DR I Sz (9) 6858; DR I Sz (6) 3572; DR II Sz (2) 4582; DR I Sz (3) 2916; DR II Sz (3) 4690; 4623; 4665; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 7; B.A. Rom., Cab. stampe.

în fodorii ca în județul Caraș-Severin⁴⁶, prezintă un larg câmp decorativ. Distingem în primul rând tipul cel mai frecvent, la care sînt prezente toate cele trei registre tradiționale de cusături, cuprinzînd: alțița, ale cărei rînduri sînt dispuse orizontal, de cele mai multe ori monocromă; încrețul alb-gălbui și, în sfîrșit, rîndurile dispuse drept sau oblic, în zonele Argeș, Vîlcea, Vrancea⁴⁷. Unele variante rețin numai alțița, în Vîlcea, Dolj, Dîmbovița, Ialomița⁴⁸, sau alțița împreună cu șirurile drepte sau oblice, în zona Dunării, Vîlcea, Dolj, Argeș, Bacău, Vrancea, Neamț⁴⁹; mai rar, la Cîmpulung⁵⁰, de exemplu, apare numai cîte un rînd de cusătură dispus de-a lungul mîneicii. La alte tipuri, specifice zonei Argeș⁵¹, pe mîneacă este cusut un rîu de ornamente dispus orizontal în dreptul umărului, urmat de o alțiță policromă și de un spațiu liber. Pe o lățime egală cu cea a alțiței sînt presărate motive florale stilizate, în rînduri de cusături mărunte, pînă după cot; marginea inferioară a mîneicii prezintă și ea șiruri de cusături. La unele cămăși din județele Brașov, Suceava, Dolj, Dîmbovița⁵², decorul mîneicii constă tot dintr-un rînd de cusătură dispus orizontal în dreptul umărului, după care urmează fie alțița și rîndurile verticale de motive, fie numai unul sau mai multe rînduri de motive florale sau geometrice.

Szathmáry mai reprezintă și tipul de cămăși care au mîneicile acoperite pe întreaga suprafață cu o broderie compactă, formată de cele mai multe ori din motive geometrice, ca în localitățile Vîrciorova (Caraș-Severin), Orșova (Mehedinți), Treptieni (Olt)⁵³. Foarte rar întîlnim în opera sa reproduse cămăși la care elementele decorative de pe mîneacă să fie plasate în dreptul cotului și la extremitatea inferioară a mîneicii⁵⁴.

Betele și brîiele, viu colorate, care încing mijlocul fetelor și al femeilor, aduc în ansamblul costumului femeiesc un accent cromatic strălucitor. Într-o serie de localități: Cornereva, Vîrciorova (Caraș-Severin), Făgăraș (Brașov), Poenari, Rîureni, Ciineni (Vîlcea)⁵⁵, betele sînt monocrome, roșii, sau policrome, alcătuite din tonuri de roșu, verde, galben-portocaliu, albastru, negru, alb, vișiniu închis, avînd capetele terminate deseori cu ciucuri. Destul de des femeile apar încinse cu bete peste brîu. Element caracteristic al portului femeiesc, acesta marchează talia cu toată lățimea sa, pe fundalul său într-o singură culoare înscriindu-se banda ornamentată a betelor. Brîul este roșu, vișiniu închis sau verde, ca în localitățile Bughia-Cîmpulung, Stoenеști-Muscel, Rucăr (Argeș), Rîureni (Vîlcea), Băilești (Dolj), Piatra (Neamț)⁵⁶. Brîul roșu asociat cu bete colorate apare în Ialomița și în alte zone, neindicate de pictor⁵⁷. Redate în forme variate, cu o gamă cromatică și decorativă specifică diferitelor zone, cingătorile definesc arhitectura costumului femeiesc din zona respectivă.

⁴⁶ DR II Sz (1) 3589; DR II Sz (3) 4689; DR II Sz (2) 4537; DR II Sz (1) 3688; DR II Sz (3) 4627; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 10; B. A. Rom., Cab. stampe; DR II Sz (1) 3588; DR II Sz (2) 4573; 4601; 4600; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 9; B. A. Rom., Cab. stampe.

⁴⁷ DR I Sz (6) 4523; Doc. (5) 18149; DR II Sz (2) 4573; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 8; B. A. Rom., Cab. stampe; DR I Sz (1) 3682; DR I Sz (6) 3573; DR II Sz (2) 4601; DR I Sz (7) 4533; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁴⁸ DR I Sz (7) 4552; DR II Sz (1) 3588; Doc. (5) 17119; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 3; GR III Sz (C) — 5; B. A. Rom., Cab. stampe.

⁴⁹ DR II Sz (1) 2915; DR I Sz (6) 3672; 3676; 4515; DR II Sz (2) 4582; DR I Sz (7) 4530; DR I Sz (9) 6856; DR II Sz (2) 4600; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C)—7; B. A. Rom. Cab. stampe.

⁵⁰ DR II Sz (2) 4546; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁵¹ Doc. (5) 17118; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁵² Doc. (5) 17119; DR II Sz (2) 4534; DR II Sz (3) 4623;

DR I Sz (2) 9351; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 9; GR III Sz (C) — 3; B. A. Rom.; Cab. stampe.

⁵³ DR II Sz (3) 4689; 4627; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 10; B. A. Rom., Cab. stampe; DR II Sz (1) 3578; DR I Sz (2) 3566; DR II Sz (1) 3587; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁵⁴ DR II Sz (2) 4531; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁵⁵ DR II Sz (1) 3589; DR II Sz (3) 4689; 4690; 4623; DR I Sz (2) 9351; DR I Sz (7) 4533; DR II Sz (2) 4600; DR I Sz (9) 6856; DR I Sz (1) 3657; DR I Sz (6) 3573; DR II Sz (3) 7251; DR II Sz (1) 3588; 4544; Doc. (5) 17119; Doc. (5) 17118; DR II Sz (2) 4514; 4582; 4534; DR II Sz (1) 3590; DR I Sz (7) 4530; DR II Sz (1) 3688; 2915; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 10; B. A. Rom., Cab. stampe.

⁵⁶ DR I Sz (6) 4515; 3663; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 8; B. A. Rom., Cab. stampe; DR I Sz (6) 3572; 3571; DR I Sz (3) 2920; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 7; GR III Sz (C) — 9; B. A. Rom., Cab. stampe.

⁵⁷ GR III Sz (C) — 5; B. A. Rom., Cab. stampe.



Fig. 4. — Țărancă cu vîrtelniță. Motivele florale (crengi cu frunze) acoperă întreaga suprafață a mînecii. Se distinge clar și decorul geometric al fotei, dispus în benzi verticale, la extremități (DR II Sz (1) nr. 3584 — Muzeul de artă al Republicii).

Pieptarul despicat, piesă însemnată de port, comună aproape tuturor zonelor țării, deosebit de scumpă prin materialul folosit și decorată cu tehnici variate, face obiectul unei atenții speciale a pictorului Szathmáry. Brodat cu motive florale, în culorile verde, vișiniu

închis, roșu, albastru, mov, maro, garnisit cu blană neagră, se întîlnește adesea în localitățile Cîineni, Rîureni, Olănești, Craiova, Treptieni, Mehadia, Orșova, Secatura etc.⁵⁸. Cromatica și elementele decorative cu care este ornamentat pieptarul sînt uneori identice cu cromatica și decorul cămășii⁵⁹. Alături de pieptare, apar și alte piese realizate din piele: cojoacele cu mîneci, lungi pînă la șolduri, ornamentate pe piept, mîneci și spate, cu motive florale policrome (galben, verde, roșu), tivite cu blană neagră de jur împrejur (Piatra și alte zone, neindicate de pictor)⁶⁰; peste cămașă, femeile reprezentate de Szathmáry mai poartă veste deschiate, negre, albastre, gri-cenușiu, ca la Stoenesti-Muscel, Craiova, Bacău etc.⁶¹; uneori apare și o vestă mult răscoită în față, dînd posibilitatea să se vadă întreaga broderie de pe piept a iei. Ea este asociată cu un cojocel fără mîneci, lung pînă la șolduri, prins doar în talie cu un nasture⁶². Două țărânci din Focșani poartă un fel de haine scurte pînă în talie, deschiate, cu mîneci, cu fondul mov la una și albastru la cealaltă⁶³.

Și piesele definitorii, cele care dau tipologia portului popular: catrințele, fotele, vîlnicele, opregele, sînt reprezentate de Szathmáry în toată bogăția și varietatea lor, cu particularitățile lor zonale, subliniind nota specifică a costumului pentru fiecare zonă în parte.

Catrințele — piese de forma unor șorțuri, țesute în casă — sînt purtate în față și în spate, peste poalele albe. De obicei, cîmpul lor ornamental este monocrom: roșu, vișiniu închis, albastru, albastru închis, verde, galben-portocaliu, negru. Întîlnim toate tipurile de ornamentare a catrinței: de la cel primar — catrință simplă, monocromă (județele Vlașca, Teleorman)⁶⁴ — pînă la cel cu decorații brodate sau alese în război. Catrința purtată în față prezintă structuri decorative variate. În genere, decorația ei constă din vergi roșii, albastre, roz, verzi, albe, dispuse fie pe lat, în registre orizontale, ca în localitățile Băilești-

⁵⁸ DR I Sz (1) 3682; DR I Sz (6) 3676; DR II Sz (3) 7251; DR I Sz (7) 4552; DR I Sz (6) 3672; DR II Sz (2) 4573; DR II Sz (1) 24; DR II Sz (1) 3587; DR II Sz (2) 4537; DR II Sz (3) 4627; DR I Sz (9) 6856; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁵⁹ DR II Sz (1) 24; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁶⁰ DR I Sz (6) 3669; 3677; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁶¹ DR I Sz (6) 3633; DR II Sz (2) 4585; DR II Sz (3) 4689; DR I Sz (6) 3664; DR II Sz (3) 4717; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁶² DR II Sz (1) 3689; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁶³ DR I Sz (1) 3665; 3666; DR II Sz (2) 4511; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁶⁴ DR I Sz (3) 2916; 2931; DR II Sz (2) 4561; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

Fig. 5. — Țărancă cu grebla. Extremitățile fotei sînt decorate cu romburi (DR I Sz (6) nr. 3684 — Muzeul de artă al Republicii).

Dolj, Cerneți-Turnu Severin etc.⁶⁵, fie pe lung, în registre verticale⁶⁶. În desenele lui Szathmáry nu sînt specificate zonele cărora le aparține această decorație pe verticală. Dintr-o serie de localități din județele Olt, Ialomița, Argeș etc.⁶⁷ sînt redată catrințe care au partea superioară decorată cu ornamente în dungi simple și șiruri de motive geometrice, policrome, în tonuri de alb, roșu, vișiniu, albastru, galben, spre poale concentrîndu-se benzi de alesături geometrice (rombul, steaua, zăluța, pătratul, X-ul, linia în zigzag) alternate cu cele fitomorfe. În desenele pictorului apar catrințe, la care elementele decorative constînd din motive geometrice policrome sînt repartizate pe întreaga suprafață a catrinței. Ele alternează uneori cu vergi colorate, la care domină roșul, albastrul, galbenul și albul, așa cum apare în Banat și în Oltenia⁶⁸. Din punct de vedere cromatic catrințele din unele județe: Brașov, Vlaşca, Mehedinți etc.⁶⁹, se împart în două cîmpuri: cîmpul de sus, lipsit de decor, de culoare albastru închis, și cîmpul de jos care urcă cîteodată pînă la jumătatea catrinței, acoperit cu o bogată decorație policromă, constînd din vergi dispuse orizontal și benzi de alesături geometrice. Gama culorilor folosite la alesăturile dispuse în jumătatea inferioară a catrinței este variată: verde, roșu, vișiniu închis, albastru, alb, galben, negru. La zuvelcile din zona Dunării⁷⁰, decorul constînd din briuri de motive geometrice colorate în roșu deschis, roșu închis, negru, albastru închis este plasat spre marginile laterale și în jumătatea lor inferioară. La alte catrințe, motivele ornamentale din partea superioară sînt presărate uniform pe tot cîmpul, în timp ce spre poale sînt plasate vergi dispuse în rînduri orizontale⁷¹.

De dimensiuni egale, sau mai lată decît cea din față, catrința din spate se remarcă de asemenea printr-o ornamentație bogată. Întîlnim aici fie vergi și alesături geometrice colorate în roșu, albastru, roz, verde, alb, mov, galben, dispuse în registre orizontale, fie vergi și motive geometrice dispuse în briuri verticale, ca în județele Olt, Dolj, Argeș etc.⁷². La catrința din spate, vergile policrome verticale plasate la marginile laterale capătă uneori spre poale o dispoziție orizontală⁷³. În unele planșe, ambele catrințe, atît cea din față, cît



⁶⁵ DR I Sz (6) 3571; DR I Sz (7) 4553; DR II Sz (1) 3578; DR II Sz (3) 7247; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁶⁶ DR I Sz (6) 3580; DR II Sz (1) 3586; DR II Sz (2) 4511; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁶⁷ DR II Sz (1) 3587; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 5; B.A. Rom., Cab. stampe; DR II Sz (2) 4602; Doc. (5) 18149; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁶⁸ DR II Sz (3) 4689; DR I Sz (1) 3682; DR I Sz (2) 3654; DR II Sz (3) 4712; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁶⁹ DR I Sz (2) 9351; DR I Sz (3) 2916; DR II Sz (3) 4627;

DR I Sz (3) 4627; DR I Sz (5) 3565; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁷⁰ DR II Sz (1) 2915; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁷¹ DR I Sz (1) 3668; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁷² DR I Sz (6) 3571; DR II Sz (1) 3587; Doc. (5) 18149; DR I Sz (6) 3580; DR II Sz (1) 3578; DR II Sz (2) 4518; 4511; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁷³ DR II Sz (1) 3586; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.



Fig. 6. — Costum femeiesc din Craiova, compus din cămașă, pe a cărei mîneacă se disting alțița și rîndurile verticale de motive florale; pieptar brodat cu ornamente florale; vîlnic încutat, ce înconjoară corpul de jur împrejur, mai scurt decît poalele cămășii, cu alesături dispuse vertical pe un fond albastru închis; scarpeși în picioare (DR I Sz (6) nr. 3676 — Muzeul de artă al Republicii).

și cea din spate, au aceeași structură decorativă, constînd din vergi dispuse în rînduri orizontale, redată cu același colorit, roz și albastru ⁷⁴.

Motivele ornamentale de pe catrință, variate de la zonă la zonă și redată într-o bogată gamă cromatică, îi conferă acestei piese și totodată întregului costum un remarcabil efect estetic.

Alături de catrință, cu care de altfel este de multe ori asociată, în zona Argeș, de exemplu, un loc aparte în costumul reprezentat de Szathmáry îl ocupă fota. În desenele pictorului este redată întreaga evoluție decorativă a fotei: de la forma simplă, lipsită de orice decor, pînă la forma cu alesături. Cîmpul fotei este monocrom: negru, albastru închis, maro. În funcție de anumite elemente, legate fie de structură, fie de decor, distingem în opera pictorului mai multe variante. O primă variantă este aceea în care cîmpul fotei apare decorat sub forma unei benzi colorate, dispuse orizontal la marginea inferioară, cunoscută sub numele de « bată » ⁷⁵. Realizată din țesătură de culoare roșie sau vișinie închis, bata este formată uneori din cîteva dungulițe monocrome sau colorate în roșu, galben,

portocaliu, verde, alb și vișiniu ⁷⁶. În evoluția decorului la fotă, treapta următoare o constituie fota care în afara batei prezintă un decor vîrgat din țesătură, dispus vertical în partea din față, expusă vederii. Acest tip de fotă apare în desenele pictorului care indică localitățile: Focșani (Vrancea), Piatra (Neamț), Bughia-Cîmpulung (Argeș), Ciîneni (Vîlcea) ⁷⁷. Pe cîmpul central al fotei dintr-o serie de localități: Topolog, Domnești, Rucăr (Argeș), Rîureni, Poenari (Vîlcea) etc. ⁷⁸, elementele decorative geometrice sînt dispuse în benzi verticale la extremități și în rînduri orizontale spre partea inferioară a fotei. În alte zone: Stoenști-Muscel, Cîmpulung ⁷⁹, decorul fotei îl constituie alesăturile geometrice colorate, plasate în dungi verticale la extremități, și vergile policrome dispuse în rînduri orizontale spre poale. Culoarele întrebuițate la decorarea fotei sînt: albastru deschis, alb, vișiniu, galben, mov, roz, maro, portocaliu, verde, roșu.

În cazul în care fota este însoțită de o catrință, așa cum apare în localitățile Ciîneni, Rîureni, Topolog, Focșani ⁸⁰, aceasta se caracterizează prin monocromia tonurilor intense

⁷⁴ DR II Sz (3) 7247; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁷⁵ DR I Sz (4) 2989; DR II Sz (1) 3689; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁷⁶ DR I Sz (1) 3662; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁷⁷ DR I Sz (1) 3665; DR I Sz (6) 3664; 3669; 4515; 3579; DR II Sz (1) 3588; DR II Sz (2) 4528; 4604; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁷⁸ DR I Sz (1) 3657; DR II Sz (2) 4601; 4582; DR II Sz (3) 7251; 4624; Doc. (5) 17118; Muzeul de artă al Republicii, Cab. Stampe; GR III Sz (C) — 3; B. A. Rom., cab. stampe; DR II Sz (3) 4623; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁷⁹ DR I Sz (6) 3663; DR II Sz (2) 4546; DR I Sz (3) 2917; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁸⁰ DR I Sz (1) 3657; DR II Sz (1) 3588; DR II Sz (3) 7251; DR II Sz (2) 4573; Doc. (5) 17118; DR I Sz (1) 3655; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

Fig. 7. — Țărănci din Banat. La față se distinge opregul cu ciucuri, iar la femeie catrința decorată cu vergi și motive geometrice, dispuse în rinduri orizontale (DR II Sz (3) nr. 4689 — Muzeul de artă al Republicii).

ale fondului roșu-cărămiziu, prezentînd o decorație bogată, geometrică sau florală, concentrată în jumătatea sa inferioară, sau presărată pe toată suprafața; uneori pe aceeași piesă, alesăturile geometrice alternează cu cele florale. Alteori, catrința cu care este asociată fota este decorată cu benzi dispuse orizontal. Gama culorilor întrebuițate la alesăturile de pe catrință este bogată: roșu, mov, negru, albastru deschis, galben, alb, verde. Pe fondul coloristic contrastant al celor două piese de port se obține, prin suprapunerea motivelor, o armonie decorativă desăvîrșită.

Una din ipostazele în care pictorul o prezintă pe femeia de la țară este și aceea a activităților cotidiene. În costumul de muncă zugrăvit de Szathmáry, remarcăm faptul, de altminteri firesc, că fota apare « sumeasă », adică avînd colțul de jos ridicat și prins sus în brîu, pentru a nu stînji la lucru pe cea care o poartă ⁸¹.

De forma unei fuste încrețite de lînă, țesută în casă, bogat aleasă, vîlnicul — piesă specifică portului femeiesc din Oltenia — apare în multe din desenele lui Szathmáry. După felul în care acoperă corpul, se disting în opera pictorului două tipuri de costum: costumul cu vîlnic care acoperă în întregime corpul și costumul cu vîlnic care învăluie parțial trupul, asociindu-se cu catrința purtată în față. Mai scurt decît poalele, vîlnicul, de obicei, « încutat », lasă să se întrevadă bogata decorație a acestora. Pe fondul monocrom al vîlnicului, în general în tonuri închise de roșu, vișiniu, albastru închis, negru, mov, alesăturile geometrice alternează cu vergi în culori vii de verde, roșu, albastru închis, portocaliu, alb, dispuse pe lung, în registre verticale. Astfel decorat, vîlnicul apare în județele Vîlcea, Dolj etc ⁸². În alte localități, cum ar fi de exemplu cele din Teleorman, Dolj ⁸³, ornamentația vîlnicului constă din vergi policrome dispuse pe lung, în rînduri verticale. Aceste vergi capătă uneori spre poale o dispoziție orizontală ⁸⁴. În desenele pictorului sînt reprezentate și vîlnice decorate cu bogate alesături geometrice, concentrate spre treimea inferioară de la poale (Craiova) ⁸⁵.

Catrința — cu care vîlnicul se asociază deseori — este decorată cu vergi și alesături geometrice dispuse pe lat, în rînduri orizontale, sau pe lung, în benzi verticale, așa cum apare în județele Argeș și Dolj ⁸⁶. Uneori, alesăturile geometrice (în care predomină romb



⁸¹ DR I Sz (4) 2954; DR I Sz (6) 3684; 3669; DR II Sz (2) 4579; 4572; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁸² DR I Sz (6) 3672; Doc. (5) 17119; DR I Sz (6) 4508; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁸³ DR I Sz (5) 3570; Doc. (5) 17119; DR I Sz (10) 2924; DR I Sz (6) 3577; DR II Sz (2) 4562; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁸⁴ DR II Sz (1) 22; 24; DR II Sz (2) 4534; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁸⁵ DR I Sz (7) 4541; DR I Sz (8) 6854; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁸⁶ DR I Sz (6) 4523; DR II Sz (2) 4585; 4534; Doc. (5) 17119; DR I Sz (6) 4508; 3577; DR I Sz (8) 6854; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

și pătratul) și vergile policrome sînt concentrate în jumătatea inferioară a catrinței, partea superioară fiind simplă, fără nici un decor, cu cîmpul negru sau portocaliu, așa cum se întîlnește în Dolj⁸⁷. Culoarele folosite la ornamentarea catrinței sînt: albastru deschis, roz, alb, roșu, verde, maro, portocaliu, galben, vișiniu.

Un interes deosebit îl acordă Szathmáry opregului cu ciucuri, piesă de port de mare valoare decorativă și cromatică, caracteristică costumului femeiesc bănățean. Este alcătuit din două părți distincte: partea superioară, țesută, numită «petec», și partea inferioară formată din ciucuri care pornesc de la petec în jos. În desenele pictorului, elementul decorativ dominant al petecului este romb. Decorul este lucrat în verde închis, albastru închis, vișiniu, galben, roșu, alb. Franjurile care pornesc de la petec în jos sînt în tonuri vii, armonizîndu-se totdeauna cu cromatica părții țesute, cu care realizează un ansamblu coloristic de mare efect artistic. Opregul cu ciucuri apare în desenele care indică zone din Banat⁸⁸. În două localități: Cornereva (Caraș-Severin) și Orșova (Mehedinți)⁸⁹ opregul este constituit numai din franjuri, petecul lipsind.

În cîteva localități: Focșani, Piatra, Craiova etc.⁹⁰, piesa care îmbracă partea inferioară a corpului este fusta încrețită, aprins colorată.

Uneori piesa de port care îmbracă corpul de la talie în jos lasă să se întrevadă pantalonii, care apar de obicei simpli, fără decor, la Cerneți-Turnu Severin și alte zone, neindicate⁹¹.

În ce privește încălțămîntea, în afară de planșele în care femeile apar desculțe (județele Dolj, Mehedinți, Vîlcea, Argeș, Dîmbovița, Ialomița, Vlașca, Caraș-Severin, Neamț etc.)⁹², găsim, după specificul regiunilor prezentate, scarpeții la femeile din localitățile Craiova, Tismana, Topolog, zona Dunării, Mehadia, Suceava⁹³; opinca — încălțămîntea tradițională a țărăncii române —, care apare în multe din desenele lui Szathmáry, redată cu toate detaliile sale: nojițele care înfășoară piciorul pînă la genunchi, ca în județele Vrancea, Neamț, Suceava, Caraș-Severin etc.⁹⁴.

Szathmáry a reprezentat nu numai costumele de toate zilele, ci și pe cel de sărbătoare, mai somptuos. Astfel, într-o serie de localități, cum ar fi Bughia-Cîmpulung, Ciîneni, Craiova, Cerneți, Treptieni etc.⁹⁵, femeile apar încălțate cu pantofi. În cîteva zone din Vrancea și Argeș⁹⁶, ele apar încălțate cu cizme și numai în două localități, Topolog și Mavrodin, cu ghete⁹⁷.

Piese de port care îmbracă tot corpul: sumanul, scurteica, haina de dimie, zeghea, sarica, sînt și ele prezente în desenele realizate de pictor. Confectionat din dimie, sumanul apare cînd simplu fără ornamente, cînd decorat pe mînci, piepți și marginile deschizăturii cu motive colorate în roșu și albastru. Lungimea lui variază: trei sferturi sau pînă aproape de gleznă. Sumanul este îmbrăcat pe mînci sau luat pe umeri⁹⁸.

⁸⁷ Doc. (5) 17119; DR II Sz (2) 4514; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁸⁸ DR II Sz (1) 3589; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 10; B. A. Rom., Cab. stampe.

⁸⁹ DR II Sz (1) 3688; DR II Sz (3) 4627; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁹⁰ DR I Sz (1) 3666; DR I Sz (6) 3669; DR II Sz (2) 4605; DR I Sz (6) 3677; DR II Sz (2) 4531; DR II Sz (3) 4690; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁹¹ DR I Sz (7) 4553; DR II Sz (2) 4528; 4572; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁹² DR I Sz (5) 3570; Doc. (5) 17119; DR I Sz (6) 3571; DR I Sz (7) 4535; DR II Sz (1) 4544; DR I Sz (6) 3672; DR II Sz (2) 4546; 4582; DR II Sz (3) 4624; Doc. (5) 18149; DR I Sz (6) 4523; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 3; GR III Sz (C) — 5; B. A. Rom., Cab. stampe; DR I Sz (3) 2920; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 10; B. A. Rom., Cab. stampe.

⁹³ DR I Sz (6) 3676; DR I Sz (7) 4541; DR II Sz (2) 4585; 4573; 4602; 4601; DR II Sz (1) 2915; DR II Sz (2) 4537; DR II Sz (1) 24; DR II Sz (2) 4583; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁹⁴ DR II Sz (2) 4600; DR I Sz (6) 3669; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 9; B. A. Rom., Cab. stampe; DR II Sz (1) 3688; DR II Sz (2) 4534; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁹⁵ DR I Sz (6) 4515; DR II Sz (1) 3588; DR II Sz (2) 4605; DR II Sz (1) 3587; 3590; 3589; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 9; B. A. Rom., Cab. stampe.

⁹⁶ DR I Sz (1) 3665; 3666; DR II Sz (3) 4690; DR I Sz (6) 3579; DR I Sz (7) 4543; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 8; B. A. Rom., Cab. stampe.

⁹⁷ DR I Sz (1) 3657; DR I Sz (10) 2924; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

⁹⁸ DR I Sz (6) 3678; 3664; DR I Sz (2) 3564; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

De culori variate : verde, roșie, albastră, maro, lungimea fiind de trei sferturi, scurteica este totdeauna garnisită cu blană la guler și pe marginea deschizăturii, cum apare în desenele pictorului care indică județele Suceava, Mehedinți etc.⁹⁹.

Haina lungă de dimie, cu mîneci, cu guler sau răscoită pe lîngă gît, prevăzută cu clini laterali, sau despicată în părți, apare în desenele lui Szathmáry, purtată descheiat¹⁰⁰.

Mult mai rar sînt înfățișate în desenele pictorului alte două piese care îmbracă tot corpul și anume: zeghea, cu fondul albastru închis, simplă, lungă pînă la genunchi¹⁰¹, și sarica, lungă pînă aproape de gleznă, luată pe umeri¹⁰².

Importanța pe care Szathmáry o acordă elementelor unor piese de port care îmbracă tot corpul — croiul sau tipul lor specific de ornamentare — este evidențiată și de faptul că pictorul diferențiază costumele după aceste piese. El intitulează multe dintre desenele sale după piesa respectivă: Țărancă cu scurteică roșie¹⁰³; Țărancă cu scurteică verde¹⁰⁴; Țărancă cu suman¹⁰⁵; Țărancă cu zeghe¹⁰⁶.

Minuțiozitatea care-l caracterizează pe Szathmáry, ca și spiritul său de observație sînt reliefate și de faptul că în reprezentarea costumului popular femeiesc nu i-au scăpat din vedere nici piesele anexe de port — straițele și desagii. Purtate de femei, în diferite ocazii, atît în zile de lucru, cînd merg la cîmp, cît și în zile de sărbătoare, cînd se duc la tîrg, ele sînt de obicei ornamentate în dungii, realizate din urzeală și băteală. În desenele pictorului, piesele anexe apar la țăranile din județele Argeș, Mehedinți, Caraș-Severin, Bacău, Suceava etc.¹⁰⁷.

Zugrăvit de Szathmáry cu mai bine de un secol în urmă, portul popular femeiesc apare în fața cercetătorului, în toată bogăția, varietatea și armonia cromatică a elementelor sale componente. Specificul său în diferite zone ale țării este înfățișat nu numai în ansamblu, ci și cu particularitățile sale zonale, care-i dau o notă distinctă. În portretele individuale, fiecare motiv brodat sau țesut este cu justețe redat în forma și culoarea respectivă. Exactitatea acestor observații poate fi controlată pe baza confruntării cu obiectele achiziționate și conservate în muzee sau cu rezultatele unor cercetări efectuate pe teren. Astfel, opera lăsată de pictor are o dublă valoare: documentară și artistică, așa cum reiese și din citatele profesorului George Oprescu: « Szathmáry »... ne-a lăsat, nu numai opere cu care se mîndrește poporul nostru, dar și documente sigure și valoroase pentru geografi, pentru economiști, pentru istorici »¹⁰⁸.

« Sutele de acuarele și desene ar putea deveni astfel, independent de valoarea lor artistică, documente ce nu s-ar putea înlocui pentru epoca cea mai frămîntată și mai interesantă a vieții noastre naționale; ele poartă însă, mai toate, și pecetea unuia din cele mai plăcute, mai sigure, mai superior dotate talente, pe care le cunoaște arta noastră... »¹⁰⁹.

« Meritul acestor acuarele, ca de altfel al întregii opere a lui Szathmáry, este de a fi știut să integreze omul în piesajul său firesc, înfățișînd țăranul în viața sa de toate zilele și în ocupațiile sale obișnuite, laolaltă cu priveliștea naturii de care acesta se simte atît de aproape »¹¹⁰.

⁹⁹ DR I Sz (1) 3660; DR II Sz (1) 3590; DR I Sz (3) 2918; DR I Sz (6) 3579; DR II Sz (2) 4512; DR II Sz (3) 7247; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

¹⁰⁰ DR II Sz (2) 4528; DR I Sz (8) 6854; DR I Sz (7) 4553; DR I Sz (2) 2869; DR I Sz (1) 3662; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

¹⁰¹ DR II Sz (2) 4604; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

¹⁰² DR I Sz (4) 2989; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

¹⁰³ DR I Sz (3) 2918; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

¹⁰⁴ DR I Sz (6) 3579; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

¹⁰⁶ DR I Sz (2) 3564; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

¹⁰⁶ DR II Sz (2) 4604; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe.

¹⁰⁷ GR III Sz (C) — 8; B.A. Rom., Cab. stampe; DR I Sz (3) 2920; DR I Sz (7) 4553; DR II Sz (2) 4537; DR I Sz (6) 3665; DR I Sz (2) 2869; DR II Sz (2) 4528; 4604; Muzeul de artă al Republicii, Cab. stampe; GR III Sz (C) — 9; B. A. Rom., Cab. stampe.

¹⁰⁸ G. Oprescu, *Szathmáry*, București, 1954, p. 22.

¹⁰⁹ Idem, *Pictorii din familia Szathmáry*, în *Analecta*, 1943, nr. 1, p. 88.

¹¹⁰ *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R., sec. XIX*, București, 1958, vol. II, p. 113.

INDICE DE LOCALITĂȚI

Stampe de la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România și de la Biblioteca
Academiei Republicii Socialiste România

OLTENIA

Județul Râmnicu-Vâlcea

- | | |
|------------------------|----------------------------|
| 1. DR I Sz (1) 3682 | Țărancă din Ciîneni |
| 2. DR I Sz (6) 3672 | Țărancă din Olănești |
| 3. DR I Sz (6) 3572 | Țărancă din Rîureni |
| 4. DR I Sz (6) 3573 | Țărancă din Rîureni |
| 5. DR I Sz (6) 3574 | Cap de țărancă din Rîureni |
| 6. DR I Sz (7) 4552 | Țărancă din Rîureni |
| 7. DR I Sz (9) 6858 | Țărancă din Râmnicu-Vâlcea |
| 8. DR II Sz (1) 3588 | Țărancă din Ciîneni |
| 9. DR II Sz (3) 7251 | Țărancă din Rîureni |
| 10. DR II Sz (3) 4623 | Țărancă din Poenari |
| 11. DR III Sz (2) 3680 | Țărancă din Vâlcea |

Județul Dolj

- | | |
|-----------------------|--|
| 1. DR I Sz (5) 3570 | Țărancă din Dolj |
| 2. DR I Sz (6) 3571 | Țărancă din Băilești-Dolj |
| 3. DR I Sz (6) 3676 | Țărancă din Craiova |
| 4. DR I Sz (7) 4535 | Țărancă din Bucovăț-Craiova |
| 5. DR I Sz (7) 4541 | Țărancă din Oltenia (regiunea Craiova) |
| 6. DR II Sz (2) 4585 | Țărancă din regiunea Craiova |
| 7. DR II Sz (2) 4605 | Țărancă din regiunea Craiova |
| 8. DR III Sz (1) 3562 | Țărancă din Craiova |
| 9. Doc. 5 (17119) | Doljiu |

Județul Mehedinți

- | | |
|----------------------|-----------------------------------|
| 1. DR I Sz (7) 4553 | Țărănci din Cerneți—Turnu Severin |
| 2. DR II Sz (1) 4544 | Țărancă din Mehedinți |
| 3. DR II Sz (1) 3590 | Țărancă din Cerneți |
| 4. DR II Sz (3) 4627 | Țărănci de la Orșova |

Județul Gorj

- | | |
|----------------------|---------------------|
| 1. DR II Sz (2) 4602 | Țărancă din Tismana |
|----------------------|---------------------|

Județul Olt

- | | |
|----------------------|---------------------------------------|
| 1. DR I Sz (6) 4522 | Țărancă din Slatina și cap de țărancă |
| 2. DR II Sz (1) 3587 | Țărancă din Treptieni-Olt |

MUNTENIA

Județul Argeș

- | | |
|---------------------|---|
| 1. DR I Sz (1) 3657 | Țărancă din Topolog |
| 2. DR I Sz (2) 3566 | Țărancă din Ungureni |
| 3. DR I Sz (6) 4523 | Țărănci din Pitești |
| 4. DR I Sz (6) 4515 | Joc de doi din Bughia-Cîmpulung (fostul județ Muscel) |
| 5. DR I Sz (6) 3663 | Țăran și țărancă din Stoenesti (fostul județ Muscel) |
| 6. DR I Sz (7) 4542 | Țărancă din Dragoslavele (fostul județ Muscel) |

7. DR II Sz (2) 4573
8. DR II Sz (2) 4582
9. DR II Sz (3) 4624
10. DR III Sz (1) 543
11. DR III Sz (1) 3561
12. DR III Sz (2) 4510
13. DR III Sz (3) 4707
14. DR III Sz (3) 4911
15. DR IV Sz (1) 4147
16. Doc. 5 (17118)
17. Doc. 5 (18149)
18. GR III Sz (c) — 8

Țărancă din Argeș
 Țărănci din Domnești (fostul județ Muscel)
 Țărancă din Rucăr (fostul județ Muscel)
 Țărancă din Argeș
 Țărancă din Pitești
 Țărancă din Cîmpulung
 Țărancă din Argeș
 Țărancă din Rucăr
 Țirgul de la Cîmpulung
 Portu Argiș
 Portu la Argiș
 Rucăr. Țăran și țărancă călări

Fostul județ Vlașca

1. DR I Sz (3) 2916
2. DR I Sz (3) 2920

Țărănci din Vlașca
 Foaie de studiu: țărani și țărănci din Vlașca

Județul Teleorman

1. DR I Sz (3) 2931
2. DR I Sz (3) 2929
3. DR II Sz (1) (2915)

Schiță de costum (Mavrodin)
 Schiță de costum (Plosca)
 Țărani și țărănci la Dunăre

Județul Dimbovița

1. GR III Sz (c) — 3

Țărănci din Dimbovița

Județul Ialomița

1. GR III Sz (c) — 5

Țărancă din Ialomița

MOLDOVA

1. DR I Sz (7) 4569

Țărănci din Moldova

Județul Suceava

1. DR I Sz (1) 3660
2. DR II Sz (2) 4583
3. GR III Sz (c) — 9

Două țărănci din Văratec
 Țărancă din Suceava
 Țărancă și țăran — Suceava

Județul Neamț

1. DR I Sz (6) 3575
2. DR I Sz (6) 3669
3. GR III Sz (c) — 7

Țărancă din Dulcești
 Două țărănci din Piatra
 Țărancă din Piatra

Județul Bacău

1. DR I Sz (6) 3664
2. DR I Sz (9) 6856

Țărancă din Moldova (Bacău)
 Femeie în costum național — Secatura (Bacău)

Județul Vrancea

1. DR I Sz (1) 3665
2. DR I Sz (1) 3666
3. DR I Sz (7) 4533
4. DR II Sz (2) 4600

Țărancă din Focșani
 Țărancă din Focșani
 Țărancă din Vrancea
 Țărani din Vrancea

BANAT

1. DR II Sz (1) 3589
2. DR II Sz (3) 4689

Țărănci din Banat
 Țărănci din Banat

Județul Caraș-Severin

1. DR II Sz (1) 3688
2. DR II Sz (2) 4537
3. DR III Sz (3) 4652
4. GR III Sz (c) — 10

Țărană din Cornereva
Țărană din Mehadia
Țărană din Mehadia
Țărană din Vîrciorova

TRANSILVANIA

Județul Brașov

1. DR I Sz (2) 9351
2. DR II Sz (3) 4690

Țărană din Făgăraș
Țărană din Ardeal

LE COSTUME POPULAIRE FÉMININ DANS LES ESTAMPES DE CAROL POPP DE SZATHMÁRY

RÉSUMÉ

L'auteur nous offre un premier essai de présentation systématique et complète des estampes du peintre Carol Popp de Szathmáry illustrant le costume populaire féminin de Roumanie.

La précision avec laquelle on décrit les différents costumes ou pièces vestimentaires, leur classification dans la typologie générale du costume populaire féminin, ainsi que l'index des localités annexé contribuent à l'intérêt de cette étude.

NOI DATE DESPRE CELE MAI VECHI MANIFESTĂRI DE ARTĂ PLASTICĂ PE TERITORIUL ROMÂNIEI

Săpăturile arheologice întreprinse cu ocazia lucrărilor de construire a hidrocentralei și sistemului de navigație de la Porțile de Fier au dus la descoperirea unor culturi materiale din paleolitic și epipaleolitic, necunoscute pînă la această dată pe teritoriul României și în Balcani¹. Între aceste descoperiri, interes pentru noi prezintă cele de la Cuina Turcului² și Veterani, comuna Plavișevița, satul Dubova, Ostrovul Banului-Gura Văii, Schela Cladovei-Turnu Severin, Icoana și Răzvrata, comuna Ogradena din județul Mehedinți³, deoarece în locuirile descoperite aici s-au găsit o serie de obiecte din corn, os sau colți de mistreț, împodobite cu motive geometrice. Aceste materiale aparțin culturii materiale epipaleolitice romanelliene, documentate prin săpături efectuate în adăpostul sub stîncă de la Cuina Turcului, din Peștera Climente II, și culturii Schela Cladovei de la Veterani-terasă, Icoana și Răzvrata, Ostrovul Banului și Schela Cladovei. Cultura romanelliană își trage numele de la localitatea Romanelli-Italia și este reprezentată de un bogat utilaj de silex compus din vîrfuri, gratoare, piese geometrice de tip semilunar, triunghiular; din os, de tipul străpungătorului, pumnalului, vîrfului de aruncat etc., obiecte de podoabă. Inventarul cultural provenind din două straturi de locuri epipaleolitice de la Cuina Turcului a fost datat prin C14 între 10 650 ± 120 î.e.n., stratul I, și 8750 ± 200 î.e.n., stratul II. Pieseile împodobite provin din ambele straturi și aparțin tipurilor de unelte din os pomenite sau se individualizează prin forme create special, care să satisfacă expunerea concepției decorative și gustul frumosului. Numai o piesă provenită din stratul al II-lea este întreagă, restul sînt fragmentare.

¹ C. S. Nicolăescu-Plopșor, M. Davidescu, Șt. Roman, V. Boroneanț, *Cercetări arheologice în Cazane*, în SCIV, 16, 1965, p. 407—411; Al. Păunescu, *Epipaleoliticul de la Cuina Turcului*, în SCIV, 1970, 1, p. 3; V. Boroneanț, *La période épipaléolithique sur la rive roumaine des Portes de Fer du Danube*, în *Praehistorische Zeitschrift*, 45, 1970, p. 1—25.

² Al. Păunescu, *Arta paleolitică de la Cuina Turcului-Dubova*, în *Revista muzeelor*, 4, 1969, p. 342.

³ V. Boroneanț, *Découvertes d'objets d'art épipaléolithique dans la zone des Portes de Fer du Danube*, în *Rivista di Scienze Preistoriche*, 1969, XXIV, 2, p. 283—298.

Gama de motive a fragmentelor aparținînd stratului I este mai bogată decît a aceloră provenite din stratul al II-lea și este exprimată prin linii meandrice, în zigzag și triunghiuri. Incizia liniei la fragmentele din stratul I este mai cu grijă realizată, mai profundă și mai îngustă decît la cele din stratul al II-lea.

În stratul I motivele sînt realizate prin cîte două linii incizate paralel, alcătuiind adesea grupe de cîte două-trei sau chiar patru de asemenea linii, întruchipînd meandre mai mult sau mai puțin simetrice, ce închid în interior o formă geometrică de romb (fig. 1/4) sau dreptunghi hașurat și motive în zigzag (fig. 1/2). Această modalitate tehnică de reprezentare a decorului îmbracă întreaga suprafață a piesei.

Un interes deosebit prezintă o piesă pe care se întîlnește redat un motiv în triunghi hașurat ce pare să pună în evidență, făcînd uz de motivul în scăriță (banda hașurată), partea centrală a decorului redat în romburi hașurate fin, mai mult sau mai puțin perfecte (fig. 1/7). Motivul în romburi este încadrat de o bandă. Această piesă, sub aspectul concepției decorative, pare a fi cea mai complexă din stratul I, dar și foarte importantă prin motivele de decor exprimate, deoarece oferă elemente de legătură cu cele din stratul al II-lea și mai ales cu cele din cultura Schela Cladovei.

În stratul al II-lea concepția decorativă se schimbă printr-o exprimare simplificată a motivelor. Astfel, motivul în scăriță, ca și acela în rețea, rombic sau hașurat, este prezentat independent. Se întîlnește în schimb motivul unghiular, care în cultura Schela Cladovei va fi des reprezentat. Dacă ar fi să judecăm după numărul pieselor de o formă cît de cît artistică sau cu o funcționalitate magico-artistică pe care le deținem, am putea afirma chiar că în stratul al II-lea concepția decorativă este ușor stînjinită de formă. Din șase piese întregi sau fragmentare, două ies din categoria a căror formă este comună armelor sau uneltelor (fig. 1/6 și fig. 2). Între acestea cea mai deosebită este piesa găsită întreagă, făcută dintr-o falangă de cal sălbatic (fig. 2), care prin formă și decor sugerează, după părerea descoperitorului, Al. Păunescu, un tors uman⁴; văzută din

⁴ Al. Păunescu, *Arta epipaleolitică de la Cuina Turcului-Dubova*, în *Revista muzeelor*, 4, 1969, p. 346.

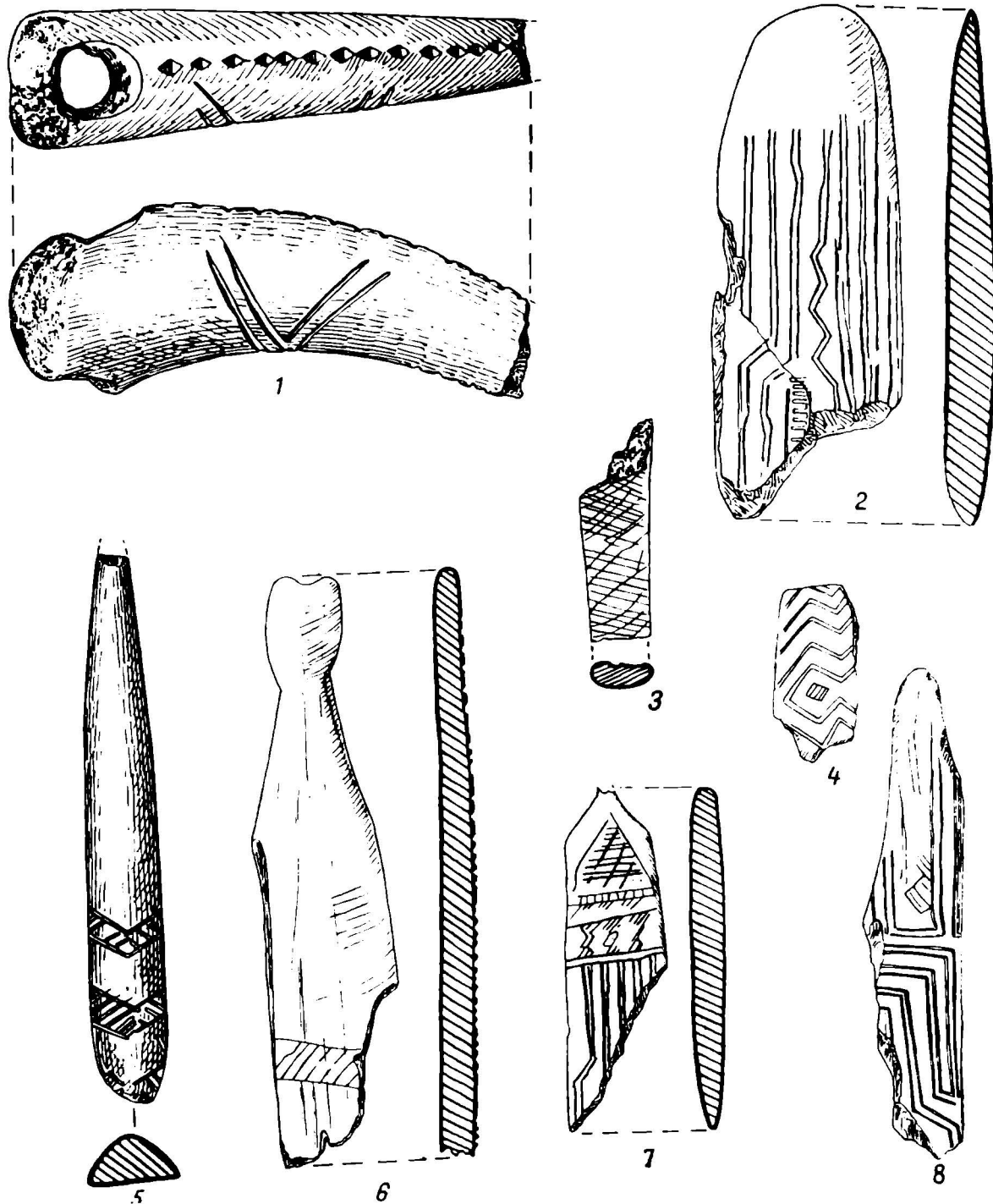


Fig. 1. — 1, Piesă votivă (fragmentară) ornamentată cu unghiuri, și creștături; 5, pumnal (fragmentar) de la Icoana (cultura Schela Cladovei); 2, 4, 7–8, fragmente de unelte din stratul I de la Cuina Turcului, ornamentate cu motive meandrice, romboide și în zigzag, cultura romanelliană; 3, fragment de unealtă; 6, fragment dintr-o spatulă terminată printr-o decupare în formă de cap, provenind din stratul II de la Cuina Turcului — cultura romanelliană — mărime naturală.

profil, asemănarea cu o figură umană este și mai mare. Pe suprafața plantară, în centru prezintă realizat un romb hașurat, din ale cărui unghiuri dinspre extremități pornesc motive din linii unghiulare cu vîrfurile spre interior. Pe suprafața dorsală piesa este împodobită, în jumătatea superioară, cu un motiv din linii orizontale și paralele. Întreaga suprafață a piesei, excluzînd suprafața ornamentată descrisă, dar incluzînd suprafețele laterale, este

împodobită cu un motiv din cîte două linii scurte și paralele dispuse în șiruri verticale. În partea inferioară a piesei, pe suprafața dorsală și pe una din suprafețele laterale, se observă și o bandă. Dacă ar fi vorba de un tors uman ornamentul ar putea sugera — păstrînd limitele — un detaliu de îmbrăcăminte. Aceste încercări de interpretare rămîn ipotetice, deoarece este greu de închipuit sensul dat de oamenii epocii atît formei, cît și

motivelor. În stratul al II-lea gama de motive este realizată prin câte două linii incizate paralel, ca în stratul I. Această modalitate tehnică de redare a ornamentului o întâlnim și pe unele piese cu motive unghiulare găsite în așezările de tip Schela Cladovei, ca o dovadă în plus de continuare a tradiției vechi romanelliene.

Cultura Schela Cladovei (mileniile VIII—VII), în evoluția căreia se disting trei etape, se caracterizează printr-o decădere a industriei silexului, dezvoltându-se în compensare industria cuarțitului, a cornului de cerb și a colților de mistreț. În primele două etape locuirea se făcea în bordeie, iar în etapa a III-a apar locuințe de suprafață, cu vetre de foc de formă dreptunghiulară cu bordură de piatră și înmormintări în preajma lor, în poziție întinsă pe spate, cu mâinile aduse pe bazine sau pe lângă corp. Unele dintre aceste morminte erau presărate cu ocră roșu după tradiția paleoliticului superior⁵.

Aceste două date sînt de o mare importanță pe scara eforturilor făcute de umanitate spre sedentarizare, reprezentînd legarea omului de locurile care i-au dat posibilitatea să-și acumuleze un număr important de valori materiale și spirituale, realizate prin spiritul său inventiv, efort și observație.

Fapt important de relevat în ceea ce privește manifestările artistice este că pe măsură ce în timpul activităților practice prelucrarea cornului de cerb cîștigă teren, și numărul de piese împodobite din corn de cerb începe să fie mai mare, în paguba celor de os.

Gama de motive își găsește expunere, ca și în romanellian, pe unelte sau arme, dar și pe unele piese cărora nu le găsim o funcționalitate în procesul muncii, ci mai degrabă fac parte din patrimoniul magico-religios. Alte piese se văd scoase din funcționalitatea lor inițială, cum sînt unele scormonitoare, cărora li s-a realizat ornamentul chiar pe partea activă (fig. 3/7).

De remarcat este și faptul că, la sfîrșitul etapei a II-a și în etapa a III-a, incizia ornamentului devine mai fină și mai puțin adîncă, uneori abia perceptibilă cu ochiul liber (fig. 3/6). Alături de benzi hașurate (fig. 3/3,4), de motivul în triunghiuri (fig. 3/2), unghiuri hașurate în rețea (o țesătură de romburi) (fig. 3/7), motive în zigzag (fig. 3/5) și cerc (fig. 4), se întîlnesc, în ultimele două faze, creștăturile realizate pe muchiile pieselor, la început mai superficiale, iar apoi mai adînci și mai largi (fig. 1/1 și fig. 4 și 5).

Concepția de ornamentare continuă tiparele ce se schițează în stratul al II-lea de la Cuina Turcului, dar se individualizează în sensul că acea redare mai simplistă, mai singularizată a motivului încearcă să-și găsească combinații proprii, o economie proprie de distribuție pe cîmpul pieselor. Astfel, pe o spatulă de os găsită la Veterani-terasă, banda hașurată (motivul în scăriță) este combinată armonios cu motivul triunghiular (fig. 3/2). La Icoana, pe un fragment de spatulă, motivul în bandă este redat în dispoziție orizontală, dar și înclinată,

⁵ V. Boroneanș, *Un mormînt din perioada de trecere de la paleoliticul superior la epipaleolitic*, în SCIV, 31, 1970, 1, p. 121—132.

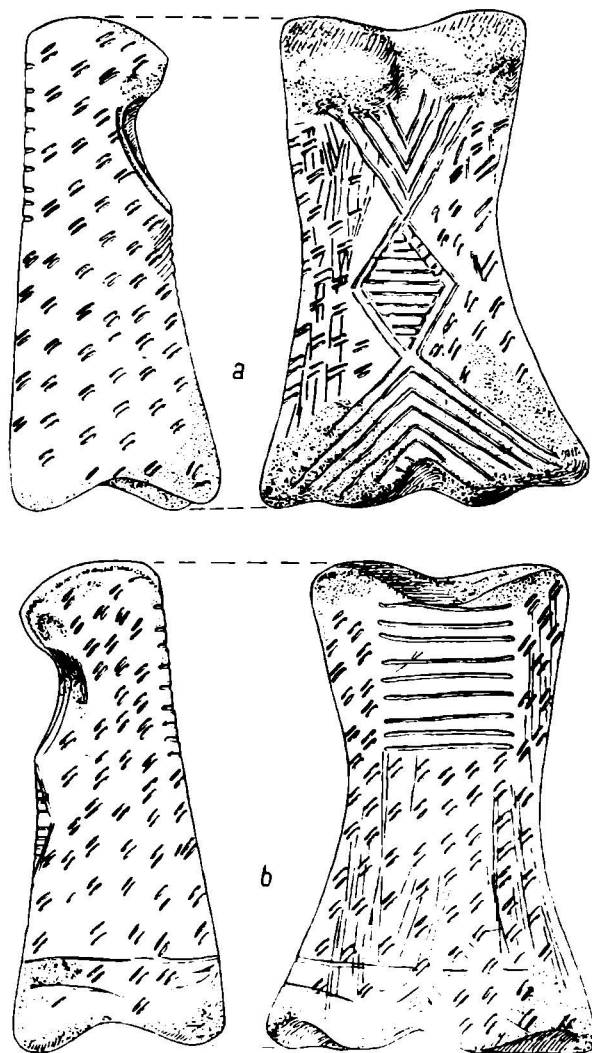


Fig. 2. a, b. — Falangă de ecvideu, ornamentată cu motive geometrice, din stratul II de la Cuina Turcului — cultura romanelliană.

întretîndu-se în formă de X (fig. 3/3), iar la Schela Cladovei este redat paralel, dar hașurat invers împreună cu fascii de linii (fig. 3/6). Motivul unghiular, în zigzag și varianta sa linia vălurită, redată incizat, se întîlnesc în compania celui crestat pe două piese de caracter votiv de formă curbată de la Icoana (fig. 1/1 și fig. 4). Pe una dintre acestea, ornamentul în linie vălurită pe o parte și în zigzag pe cealaltă se termină în cerc, conceput în dispoziție simetrică (fig. 4).

Pe un pumnal fragmentar motivul în bandă hașurată dispusă orizontal separă în două registre verticale motivul din unghiuri hașurate, în vreme ce un motiv din romburi hașurate expus pe o muchie a piesei încheie ornamentul în plan orizontal (fig. 3/1). Redarea pare să fi fost mai complexă, dacă luăm în considerare că ornamentul continua și pe partea piesei care nu ni s-a păstrat. Această piesă pare să fie cea mai încheagată, din punct de vedere al concepției decorative, dintre piesele pînă acum descoperite din cultura Schela Cladovei.

Pe unele piese se întîlnesc numai cîteva linii superficial sau adînc incizate, care pot fi puse pe seama

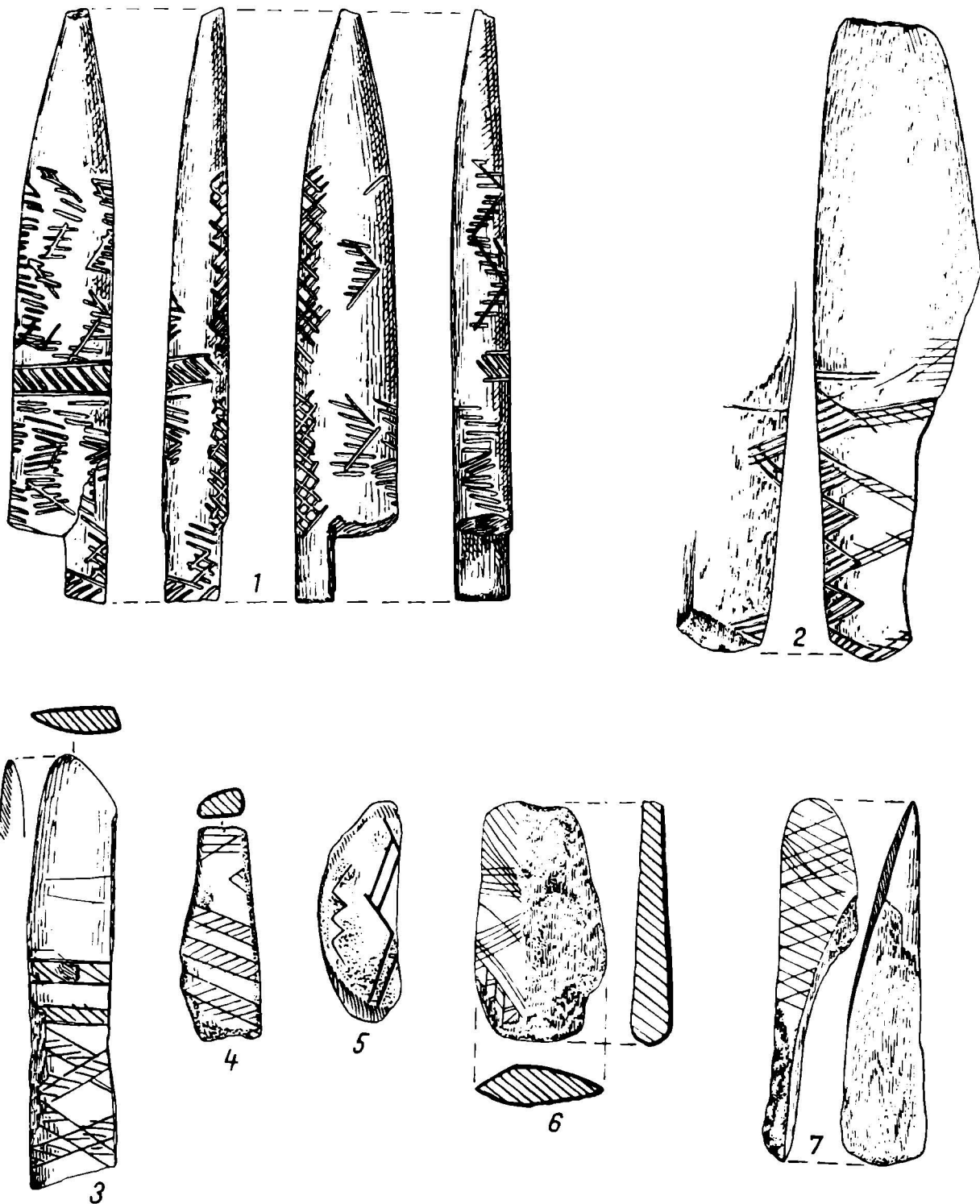
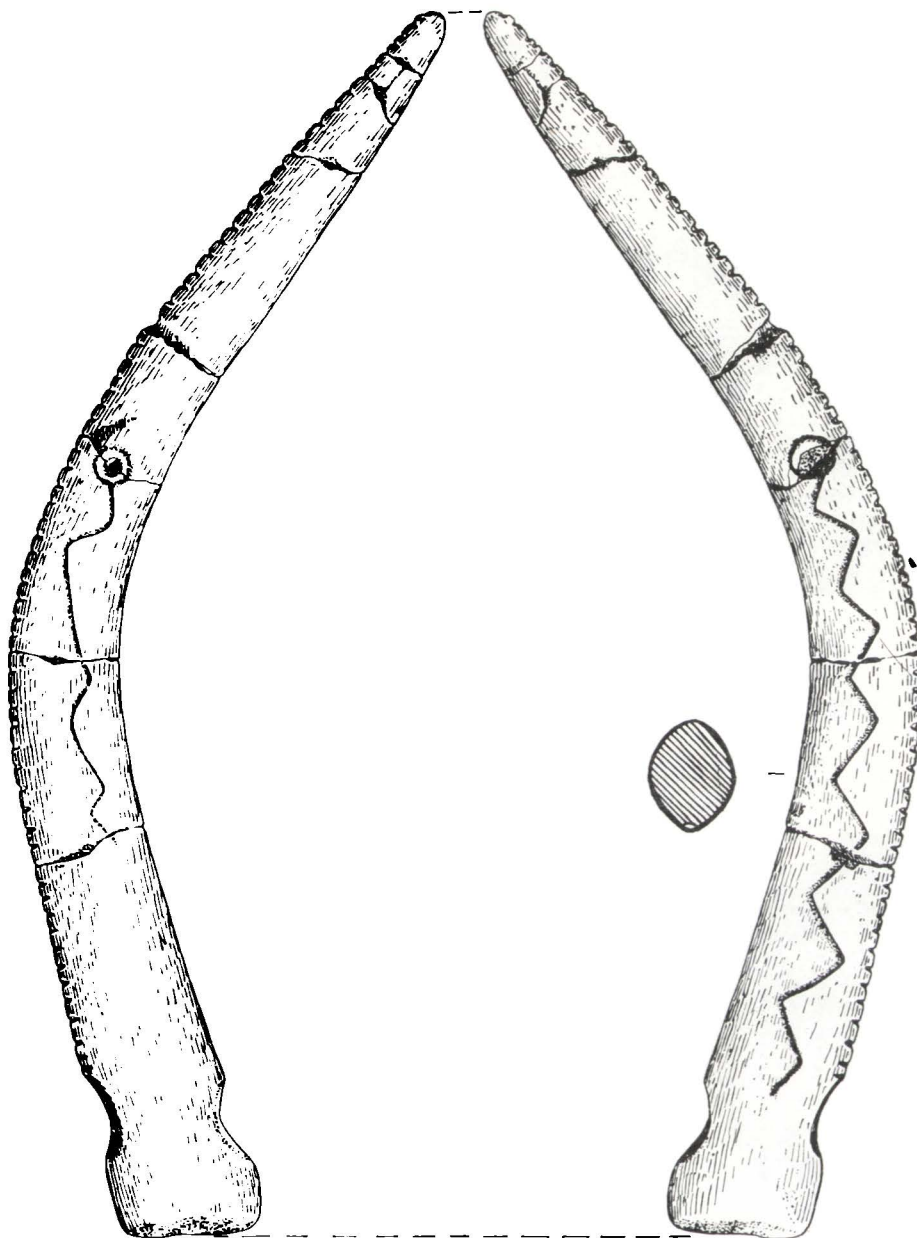


Fig. 3. — 1, Fragment de pumnal, ornamentat cu motive în scăriță, în rețea și unghiuri hașurate; 3, 4, fragmente de spatulă ornamentate cu bandă hașurată (motiv în scăriță); 5, fragment dintr-o piesă circulară ornamentat în zigzag; 7, fragment de săpăligă din corn de cerb, ornamentat pe partea activă cu motivul în rețea, provenind de la Icoana, cultura Schela Cladovei; 2, spatulă fragmentară de la Veterani, cultura Schela Cladovei; 6, fragment de obiect din corn de cerb, ornamentat foarte fin, de la Schela Cladovei — cultura Schela Cladovei — mărime naturală.

faptului că gustul pentru frumos a fost satisfăcut printr-o ornamentare mai săracă sau meșterul a renunțat pe parcurs la înfăptuirea unui ornament mai bogat. O piesă apropiată ca formă tipului de săpăligă găurită este aproape plată pe o parte, iar pe partea opusă, spre vîrf, prezintă o șanțuire largă și adîncă.

Tot corespunzînd unor cerințe magico-artistice credem că trebuie amintită vopsirea cu ocru roșu a unor pietre de rîu, a unor piese de silex găsite în așezările acestei culturi. În toate așezările citate s-au găsit cantități importante de ocru, pe care credem că nu l-au folosit numai pentru vopsirea

Fig. 4. — Piesă votivă din corn de cerb de la Icoana — cultura Schela Cladovei.



bolovanilor și pentru înmormântări, ci și pentru tatuare, alături de grafit. Din aceste culturi provin și o serie de obiecte de podoabă, ca pendentive din dinți de cerb sau colți de mistreț, mărgelile din melci etc.

La Cuina Turcului, Al. Păunescu a găsit într-o groapă, atribuită după materialul ceramic primei epoci a fierului, aflat aici probabil în poziție secundară, un bolovan de riu, de formă plat-ovală de 26 cm lungime, 23 cm lățime (este puțin spart) și 11 cm grosime. Pe una din laturi, ușor îndreptată, în centru, prezintă o adâncitură de formă circulară cu diametrul de 5 cm (fig. 6). Pe restul suprafeței, în jurul acestei adâncituri și pe muchii, se observă un decor din șanțuiri largi sinuoase sau drepte, din a căror combinație par a se închea figuri (poate de animale). Asemenea piese s-au găsit în zona Porților de Fier,

pe malul iugoslav, la Lepenski Vir⁶ și Hajdučka Vodenica⁷.

Materialul prezentat de noi se încadrează și este caracteristic pentru arta care se dezvoltă în perioada postglaciară dominată de schematism și geometrism. În etapele de sfârșit ale culturii magdaleniene, arta paleoliticului, legată pînă atunci de vînătoare, cu reprezentări naturaliste, adoptă o gamă decorativă nouă, nonfigurativă, de factură geometrică. Se trece la un schematism al figurilor care prin evoluție își pierd contururile și proporțiile⁸. Paleoliticul nostru, din descope-

⁶ B. Jovanovici, *La nécropole de l'Âge du Fer ancien de Hajdučka Vodenica*, în *Starinar*, XVIII, 1967, p. 191—192, pl. II/1—4. Mulțumim colegului Al. Păunescu care ne-a cedat piesa în vederea publicării.

⁸ L. R. Nougier, *L'art préhistorique*, Paris, 1966, p. 18—20, 52, 112—148.

⁶ Dragoslav Srejovici, *Lepenski Vir*, Beograd, 1966, fig. 29, 32, 43—47, 55—56 etc.

ririle de pînă acum, nu cunoaște reprezentări naturaliste⁹.

Manifestările artistice țin pasul cu transformările cultural-materiale, iar, la rîndul lor, acestea s-au transformat și ele, paralel cu schimbările climatice.

Omul a fost pus în situația de a se acomoda, din punct de vedere biologic, economic, social și

spiritual, noilor condiții mai calde, de a-și făuri o nouă concepție de viață. Așa cum constata L.R. Nougier¹⁰, o dată cu ieșirea omului la viață în aer liber, arta rupestră dispare. Procesul se produce lent și începe chiar din plin magdalenian, cînd motivele schematice și abstracte apar gravate pe os. Descoperirile prezentate, din zona Porților de



Fig. 5. — Săpăligă găurită din corn de cerb de la Schela Cladovei — cultura Schela Cladovei — mărime naturală.



Fig. 6 a, b. — Bolovan de riu ornamentat, de tip Lepenski Vir, de la Cuina Turcului, redus cu cca. 2/3.

Fier, continuă fără puțință de îndoială arta paleoliticului superior european. Spre aceste concluzii ne duce și prezența tradiției vopsirii pietrelor cu ocră roșu, înmormîntările cu ocră roșu și analiza instrumentelor de silex. Sursa de alimentare nu a constituit-o însă centrul Europei, ci regiunile sale sudice, cu care prezintă afinități. Pentru stratul I de la Cuina Turcului găsim corespondente în

⁹ Transformările climatice post glaciare au permis omului ieșirea la viață, ceea ce a favorizat lărgirea orizontului și a sferei sale de acțiune, permițînd intensificarea culesului, recoltatului și, în ultimă instanță, cultivarea primitivă a plantelor. Paralel se trece de la vînătoare la încercarea de îmblinzire a unor specii de animale.

¹⁰ L. R. Nougier, *op. cit.*, p. 140, 143.

descoperirile din Grotta Maritza¹¹, dar mai ales în cele din Grotta Polesini (romanellian arhaic)¹², Barma Grande (Grimaldi)¹³ și adăpostul Romito¹⁴ din Italia, încadrate de P. Graziosi în arta « provinciilor Mediteranei ». În aceste așezări s-au găsit obiecte de os sau piatră pe care se pot vedea aceleași

¹¹ R. Grifoni, A. Radmili, *La Grotta Maritza e il Fucino prima dell'età romana*, în *Rivista di Scienze Preistoriche*, XIX, 1964, p. 80—82, 92, fig. 16, 17. Unele dintre analogii au fost făcute și de Al. Păunescu, în lucrările citate.

¹² A. Radmili, *Le produzioni di arte mobiliare nella Grotta Polesini presso Roma*, în *Quartär*, 9, 1957, p. 53—55, fig. 7, 9.

¹³ P. Graziosi, *L'arte dell'antica età de la Pietra*, Firenze, 1956, p. 105.

¹⁴ P. Graziosi, *Nuove incisioni rupestri di tipo paleolitico in Calabria*, în *Rivista di Scienze Preistoriche*, XVII 1962, p. 140, fig. 1.

motive ornamentale, iar pe unele aceeași concepție decorativă (aceeași distribuție a motivelor pe piese). Unele apropiieri se pot face și cu «arta mobilă» a domeniului franco-cantabric: El Pendo (Santander)¹⁵, Lougerie-Basse¹⁶ și Lalinde (Dordogne)¹⁷, Saint Marcel (Indre)¹⁸, Isturitz (Basse Pyrénées)¹⁹. Nu este exclusă o legătură genetică nici cu arta gravettianului din Cehoslovacia, de la Pavlov²⁰ și magdaleniană de la Nová Drátenicka²¹. Elemente meandrice asemănătoare se găsesc și în motivistica artei mobiliare de la Mezin pe Dezna (N-E, R.S.S. Ucraineană)²², dar este puțin probabilă o legătură directă cu acestea, dat fiind marea distanță care le separă. Pentru piesele din stratul al II-lea din locuirea de la Cuina Turcului, cât și pentru cele descoperite în așezările din cultura Schela Cladovei, se constată continuarea tradiției artei paleoliticului superior. Analogii apropiate sau directe deocamdată nu putem face. Se cunosc însă descoperiri din epipaleoliticul târziu ca cele de la Tevies — Morbihan, peninsula Quiberon (Franța)²³, Hochen-Viecheln — Weissmar²⁴, Travenort — Bad Segeberg (R. D. Germană)²⁵, Kongemose — Ogørde²⁶, Maglemose — Mullerup²⁷ (Danemarca) etc., care prezintă ornamente mai mult sau mai puțin asemănătoare, întotdeauna însă în altă concepție ornamentală, pe care ne permitem doar să le menționăm, dată fiind marea distanță care le separă de descoperirile noastre. Unele asemănări se pot face cu piesele găsite la Zawi Chemi și peștera Shanidar din nordul Iranului²⁸; cu cele de pe piatră de la Eynan-Kebarah și Wadi Fellach (Palestina), unde se cunosc obiecte de piatră, os sau corn, ornamentate cu decor din împunsături, linii incizate și motive crenelate²⁹.

Pe baza observațiilor făcute asupra materialelor prezentate și a studierii descoperirilor cunoscute pentru paleoliticul superior și epipaleolitic, considerăm că obiectele aparținând primului strat epipaleolitic de la Cuina Turcului aparțin stilului paleoliticului superior (magdalenian final). Faptul este cu atât mai explicabil cu cât între magdalenianul final și romanellian există o relație de contemporaneitate. Piesele descoperite în stratul al II-lea de la Cuina Turcului reprezintă primele manifestări ale artei epipaleolitice, iar cele de la

Veterani, Icoana, Schela Cladovei și Ostrovul Banului stau mărturie continuării acestei tradiții până în pragul neoliticului.

Decadența artei parietale a paleoliticului superior, lipsa acesteia din zonele cunoscute ca focare de invenție, în perioada epipaleoliticului, având dovezi de «artă mobilă» (realizate pe obiecte), răspîndirea obiectelor ornamentate în cadrul culturilor epipaleoliticului, chiar dacă sînt în concepții deosebite, dar în stil geometric, pun problema existenței unui fond artistic de-a lungul epipaleoliticului exprimat prin intermediul «artei mobiliare». Descoperirile prezentate de noi din zona Porților de Fier par a fi dovezi în sprijinul acestei păreri³⁰.

Un alt fapt care merită a fi relevat este acela că elementele decorative din cadrul manifestărilor artistice din cultura Schela Cladovei ca: banda simplă sau hașurată, motivul în unghi, în rețea (elemente romboide), triunghiul hașurat, zigzagul și varianta sa linia vălurită, cercul, creștătura, vopsirea cu ocru roșu și însăși concepția de redare a ornamentelor în registre sînt prezente și pe ceramica neoliticului vechi de tip Starcevo-Criș — atât din așezarea eponimă Starcevo³¹, din așezările din zona Porților de Fier de la Lepenski Vir³² (Iugoslavia), Cuina Turcului, Schela Cladovei, Icoana, Ostrovul Banului etc. din cercetările noastre, cât și din așezările de pe aria de răspîndire a acestei culturi. Le întîlnim preluate și de alte culturi din această parte a Europei, în epocile preistoriei, trecînd pînă în epocile istorice, și ne punem întrebarea dacă nu pot fi puse pe seama unei permanențe etnice. Ne permitem doar a observa existența acestor elemente comune, uneori izbitor de asemănătoare în cele două culturi, și a ne exprima părerea că există posibilitatea — deocamdată nu știm cum — ca «artiștii» neoliticului vechi să fi preluat și transpus pe lut cu spațiu mai larg de expunere și plasticitate mai mare a motivisticii și concepției ornamentale de pe obiectele de os și corn (de pe lemn și din tatuaj).

În cazul acesta «arta mobilă» a fost aceea care a permis transmiterea ideii de împodobire în meșteșugul olăritului, realizîndu-se o nouă artă, «mobilă» și ea, arta decorării ceramicii, o dovadă în plus că gustul frumosului este un specific uman³³.

VASILE BORONEANȚ

¹⁵ A. Leroi Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, 1968, fig. 209.

¹⁶ *Ibidem*, fig. 210.

¹⁷ H. Müller-Karpe, *Handbuch der Vorgeschichte*, I, München, 1966, pl. 85, 11.

¹⁸ A. Leroi Gourhan, *op. cit.*, fig. 211.

¹⁹ *Ibidem*, fig. 220.

²⁰ H. Müller-Karpe, *op. cit.*, pl. 216, 18.

²¹ *Ibidem*, pl. 219, 9—10.

²² P. P. Efimenko, *Костенки*, I, Moscova, 1958, fig. 124, 2; I. G. Sovkoplias, *Мезинская стоянка*, Kiev, 1965, pl. XIII, 6, 8, 10, 12.

²³ H. Müller-Karpe, *Handbuch der Vorgeschichte*, II, pl. 279, 54.

²⁴ *Ibidem*, pl. 283, 23—24.

²⁵ *Ibidem*, pl. 285, C₃.

²⁶ *Ibidem*, pl. 287, 13, 16.

²⁷ *Ibidem*, pl. 287, 26.

²⁸ J. Mellaart, *Villes primitives d'Asie Mineure*, Bruxelles, 1969, p. 119.

²⁹ *Ibidem*, p. 22—32.

³⁰ Existența în cadrul complexului cultural de tip Schela Cladovei a unor tipuri de unelte (săpăligi, brăzdare) din corn de cerb, în număr mare, care nu pot fi puse în legătură decît cu un început de cultivare domestică a plantelor, ca și a unor dovezi de posibilă exploatare de către om în sens economic a unor animale (canide, suide) îndreptătesc încadrarea zonei de care ne ocupăm în rîndul aceluia cu focare de invenție ce au generat treptat o nouă epocă — neoliticul. Faptul era posibil deoarece o ambianță climatică a existat (Vezi N. Boșcaiu, V. Lupșa, *Cercetări palinologice în peștera Veterani*, în *Contribuții botanice*, Cluj, 1967, p. 39—46.)

³¹ Draga Arandjelović Garašanin, *Starčevska kultura*, Ljubljana, 1954, p. 159—161, pl. III, 10; VI, 21—23; VIII, 20; XIII, 1; XIV, 1, 5—6; XV, 2—6; XVI, 1, 2.

³² Dragoslav Srejović, *op. cit.*, fig. 86, pl. X.

³³ Desenele la acest articol au fost executate cu pasiune și sirguintă de către Elena Becheș și regretata Mariana Păunescu.

RÉSUMÉ

Les fouilles archéologiques effectuées dans la zone des Portes de Fer du Danube, à l'occasion des travaux de construction de l'hydrocentrale, ont mis au jour toute une série d'objets en os ou en bois de cerf, décorés de motifs géométriques. Ceux-ci appartiennent à la civilisation romanellienne et à celle de Schela Cladovei et proviennent des habitations de Cuina Turcului, Veterani, Dubova, Plavișevița, Icoana, Ogradena, Ostrovul Banului-Gura Văii et Schela Cladovei — district de Mehedinți. Les plus anciens parmi ces objets, provenant de la première couche d'habitation de Cuina Turcului, sont décorés de lignes en méandre et en zigzag, ainsi que de triangles et peuvent être attribués à l'art du paléolithique supérieur final. Dans la 2^e couche de cette habitation, le méandre disparaît, tandis que les motifs du décor atteignent à une expression plus individualisée et plus simple. La bande (simple ou hachurée) et les angles (simples ou hachurés) font leur apparition, s'encadrant dans l'art de l'épipaléolithique. La conception et les motifs ornementaux de la 2^e couche — romanellienne — de Cuina Turcului persisteront aussi à travers les trois étapes de la civilisation de Schela Cladovei. Le matériel présenté est caractéristique à la période postglaciaire, période de transition de l'art naturaliste du paléolithique supérieur au schématisme des figures qui, dans leur évolution, perdent leur contour et leurs proportions. Du point de vue culturel et stylistique, ces découvertes se rapprochent de celles de Grotta Maritza, Barma Grande (Grimaldi), Romito — Italie —, classées par P. Graziosi dans l'art « des provinces de la Méditerranée », et continueront cette tradition jusqu'aux confins du néolithique. Des éléments et, en général, la conception décorative des objets de la civilisation Schela Cladovei pourront être également remarqués sur la céramique du néolithique ancien de type Starôvo-Criș et sur celle d'autres civilisations, ce qui nous permet de supposer que la transmission de la tradition artistique, de l'épipaléolithique au néolithique et aux périodes suivantes, a pu être réalisée par l'intermédiaire de l'art mobilier (décorant les objets).

DATE NOI CU PRIVIRE LA PICTURILE MURALE MEDIEVALE DIN
TRANSILVANIA

In ultima vreme, ca o consecință firească a activității de restaurare, dar și în condițiile unor sondaje sau descoperiri întâmplătoare, au fost date la iveală sau numai semnalate numeroase picturi murale transilvănene, ceea ce promite să asigure o substanțială reevaluare a întregului fond. În același timp, o dată cu adîncirea studiilor comparative, a devenit posibilă reconsiderarea unor picturi și ansambluri de multă vreme cunoscute,

netezindu-se calea altor interpretări stilistice și cronologice, citeodată mult diferite de cele din trecut.

Tocmai pentru a veni în întîmpinarea acestei operații ne propunem ca, sub forma unor note de semnalare, să punem în circulație o serie de date noi cu privire la pictura murală medievală din Transilvania, chiar dacă nu întotdeauna materialul documentar este satisfăcător.

PICTURILE MURALE ALE BISERICII FORTIFICATE DIN NEMȘA

Biserica evanghelică din satul Nemșa¹ este o modestă construcție satească. Ca plan, oferă un exemplu tipic de biserică-sală, cu navă dreptunghiulară, cor pătrat și absidă cu trei laturi². Fortificația se reduce la o incintă inelară de ziduri slabe, prevăzute pe latura nordică cu un turn-clopotniță.

¹ Nemșa, com. Richiș, jud. Sibiu.

² Pînă în secolul trecut nava a fost acoperită cu plafon de lemn. În 1857 a fost construită o boltă barocă, cu muchii decorative și penetrații în dreptul ferestrelor, împărțită prin dublouri în trei travee. Dublourile se descarcă pe pilaștri cu foarte urite capitele și ghirlande. Către vest s-a construit, tot atunci, o tribună de zid. Arcul triumfal este frînt, construit din zidărie neprofilată, dar cu muchiile teșite. Corul și absida sint acoperite cu bolți în muchii, fără nervuri. S-ar părea că nu au existat niciodată nervuri gotice, întrucît zonele de naștere a muchiilor sint acoperite cu resturi de pictură de epocă. Sacristia, cu boltă în semicilindru pe dublouri, este tirzie. La exterior, pe latura sudică, a fost con-

Așezarea izolată a satului în zona de dealuri dintre Tîrnava Mare și Olt explică oarecum puținătatea măsurilor de apărare luate de localnici, această fortificație atît de sumară fiind cu totul excepțională în zona colonizării sasești.

În lipsa unor elemente arhitectonice cu amprente stilistice evidente, o datare exactă a acestui monument ar fi cu deosebire dificilă dacă, cu ocazia lucrărilor de restaurare din 1952—1953, nu ar fi fost descoperite, pe pereții absidei, importante resturi de pictură murală a căror analiză înlesnește și o datare *ante quem* a monumentului însuși.

În cele ce urmează, nu datarea monumentului, a cărui arhitectură, puțin interesantă, nu justifică

struit, în 1857, un mic pridvor în dreptul ușii de acces. Pe latura nordică a fost lărgită streșina, între doi contraforți, fiind sprijinită pe stîlpi, ca o prispă. Contraforții au forme neregulate. Edificiul este în bună stare, fiind ultima oară restaurat în 1953.

o analiză prea amănunțită, ci tocmai aceste vestigii ale decorației pictate, nepublicate pînă în prezent, vor sta în centrul preocupărilor.

Picturile murale de la Nemșa au fost semnalate de V. Roth, acum cîteva decenii³, cînd încă erau acoperite de tencuială și doar cîteva sondaje le destăinuiseră existența.

Cu ocazia lucrărilor de restaurare din 1952—1953 a fost degajată vechea pictură murală, reușindu-se a da la iveală opt imagini relativ bine conservate. Din nefericire, intervenția restauratorului nu s-a mărginit la opera de salvare. Un retuș destul de neîndeminatic, constînd în special din întărirea conturilor cu o dungă cenușie, a alterat întrucîtva aspectul acestor picturi, altminteri de un real interes.

Este vorba în primul rînd de o suită de figuri de sfinți și sfințe, de dimensiuni puțin obișnuite în pictura medievală transilvăneană: 3/4 din mărimea naturală. Potrivit inscripțiilor sau atributelor, pot fi identificați: « vir dolorum », apostolul Petru, apostolul Pavel, apostolul Iacob cel bătrîn? (bătrîn cu cîrjă), Ion evanghelistul? (imberb cu potir), sînta Dorothea și sînta Ecaterina din Alexandria. La aceste imagini de sfinți se adaugă o singură compoziție mai complexă: « Ecce homo ».

Așa cum se poate vedea și din schița alăturată (fig. 2), dispoziția iconografică este destul de arbitrară și cu greu s-ar putea identifica un program. Oricum, trebuie amintit că și la alte monumente din Transilvania medievală se păstrează în cor și în absidă imagini din ciclul patimilor lui Isus, atestînd că exista în acest sens o anume regulă — e drept nu întotdeauna respectată⁴.

La biserica romano-catolică din Vlaha⁵, pe perețele estic al corului se păstrează o răstignire și un « vir dolorum » de la sfîrșitul secolului al XIV-lea, la biserica evanghelică din Homorod,

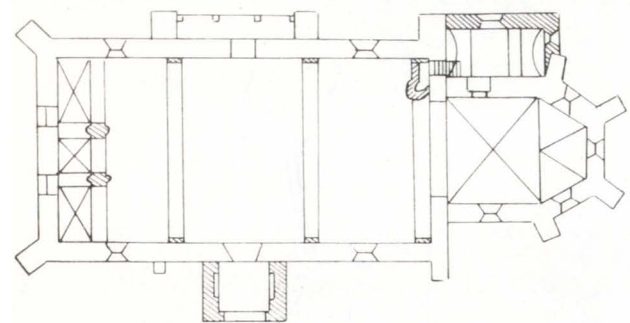


Fig. 1. — Biserica evanghelică din Nemșa; plan (scara 1:200).

³ V. Roth, *Zur Problematik der siebenbürgisch-deutschen-Kunstgeschichte*, în *Festschrift für Bischof D. Dr. Friedrich Teutsch*, Sibiu, 1931, p. 246. La această sursă se referă și Radocsay Denes cînd le amintește în lucrarea sa privind pictura murală din Ungaria medievală (*A középkori magyar-ország falképei*, Budapesta, 1954, p. 189).

⁴ Dat fiind că — cu excepția bisericii din Mălincrav — niciieri în bisericile foste catolice din Transilvania nu s-a păstrat întreaga pictură, stabilirea atît a unor reguli exacte în programul iconografic, cit și a excepțiilor este practic imposibilă. O încercare în acest sens am propus, totuși, în articolul *Considerații asupra iconografiei picturilor murale gotice din Transilvania*, în *Buletinul monumentelor istorice*, 1970, nr. 3.

în vechiul cor — azi sub turnul de apărare — se află de asemenea, în două straturi suprapuse, o « pietă » și o răstignire, prima datînd din secolul al XIV-lea, iar cea de-a doua de la începutul veacului următor⁶.

Nu este locul aici să insistăm asupra problemelor generale privind iconografia religioasă a epocii, vom sublinia totuși că în mod special imaginea lui « vir dolorum » s-a impus, devenind curentă în

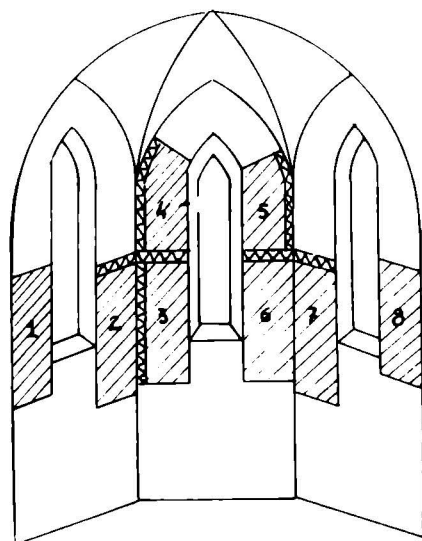


Fig. 2. — Biserica evanghelică din Nemșa; dispoziția picturilor murale din absidă: 1, Vir dolorum; 2, Sf. Petru; 3, Sf. Pavel; 4, Sfant cu carte; 5, Sfant cu potir; 6, Sf. Dorothea; 7, Sf. Ecaterina; 8, Ecce Homo.

pictura murală a Transilvaniei secolelor XIV—XVI. Nu trebuie uitată originea bizantină a acestei imagini, atunci cînd notăm prezența ei în cor sau absidă (în iconografia bizantină fiind statornicit locul acestei imagini în proscomidie, deci în partea estică a bisericii). De altfel, la biserica ortodoxă din Strei⁷, construcție de tip apusean, « vir dolorum » este pictat pe perețele de răsărit al altarului. Și aici este vorba despre o pictură datînd din secolul al XIV-lea. Un « vir dolorum » în absidă întîlnim la biserica evanghelică din Mălincrav⁸ și la Sintimbru⁹,

⁵ Com. Vlaha, jud. Cluj. Picturile de aici au o bibliografie generoasă; dintre lucrările mai recente cităm în principal pe Radocsay Denes, *op. cit.*, p. 42, 54, 167 și Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, p. 409, 411, 412.

⁶ Com. Homorod, jud. Brașov. Radocsay Denes, *op. cit.*, p. 147; Virgil Vătășianu, *op. cit.*, p. 412; Vasile Drăguț, *Despre picturile murale ale bisericii fortificate din Homorod*, în SCIA, seria artă plastică, 1964, nr. 1, p. 102—109.

⁷ Satul Strei, oraș Călan, jud. Hunedoara. Pentru picturile din biserica ortodoxă din cimitir, în principal I. Ștefănescu, *La peintures religieuses en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932, p. 211—233, 362—363, 364—369; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 405—406; Vasile Drăguț, *Biserica din Strei*, în SCIA, seria artă plastică, 1965, nr. 2, p. 305—317.

⁸ Com. Mălincrav, jud. Sibiu. Radocsay D., *op. cit.*, p. 109—110; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 413—418; Vasile Drăguț, *Picturile murale din biserica evanghelică din Mălincrav*, în SCIA, seria artă plastică, 1967, nr. 1, p. 79—93.

⁹ Com. Sintimbru, jud. Alba. I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 430—431; Radocsay D., *op. cit.*, p. 173; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 775.



Fig. 3. — Biserica evanghelică din Nemșa; «vir dolorum».



Fig. 4. — Biserica evanghelică din Nemșa; evanghelistul Ion (?).



Fig. 5. — Biserica evanghelică din Nemșa; sfânta Dorothea.



Fig. 6. — Biserica evanghelică din Nemșa; sfânta Ecaterina.

aici data probabilă fiind sfârșitul secolului al XV-lea, starea precară de conservare împiedicând o datare mai precisă¹⁰.

Imaginea «Ecce homo», așa cum se păstrează azi la Nemșa, pare să fie un fragment dintr-o compoziție mai amplă (poate *Isus la Pilat*) care se continua pe perețele învecinat: Isus cu miinile legate, într-o atitudine de resemnare, este escortat de un grup de ostași, dintre care unul cu pumnul ridicat, gata să lovească. Atitudinile sînt firești, gesturile agitate, gruparea personajelor este corect organizată. Desenul este viu, nervos, dinamismul mișcărilor, ca și involburarea faldurilor, fiind surprinse cu siguranță. Este propriu pentru arta acestui zugrav anonim un anume grafism, o scriere apăsată a contururilor, amintind de grafica de carte.

Aceste trăsături se regăsesc și la celelalte fragmente păstrate. Deosebit de grațioase sînt cele două sfinte, Ecaterina și Dorothea, vădind o dată mai mult talentul de desenator al autorului. Caracteristică este de asemenea reprezentarea sfîntului Ion evanghelistul, surprins parcă într-o mișcare de dans. Liniile au un duct unduios, de căutată eleganță, formele se înscriu în curbe largi, fără zburcături. Se recunosc în aceste caracteristici ecouri îndepărtate ale goticului internațional de curte ajunse în Transilvania probabil pe calea Slovaciei, acolo păstrîndu-se picturi murale de la sfîrșitul secolului al XIV-lea cu trăsături asemănătoare. Asemănările nu se opresc la modul general de a trata desenul, ci merg chiar la tipul siluetelor.

Între figura sfintei Ecaterina de la Nemșa și figura sfintei Barbara, așa cum apare în biserica evanghelică din Rimavska Baňa (sfîrșitul secolului al XIV-lea)¹¹ sau la biserica romano-catolică din Želiezovce (cca. 1390)¹² — ambele în Slovacia —, asemănările sînt de-a dreptul frapante, singura diferență mai importantă fiind aceea a atributelor. Aceeași linie unduioasă, același tip de drapaj, același

modelaj al formelor prin degradeuri de culoare¹³.

Figurile sînt în general reprezentate pe un fundal de cărămizi în partea inferioară, și gri bleu în partea superioară, deasupra cimpul fiind delimitat de un arc pe console, de asemenea pictat¹⁴. Încercînd o încadrare stilistică și cronologică a picturilor de la Nemșa, va trebui să avem în primul rînd în vedere eleganța căutată a siluetelor, manierismul desenului cu destul de evidente referiri la goticul internațional, stil care se bucurase de un real prestigiu la curtea din Praga, de unde a roit în Boemia, în Slovacia, de asemenea în Transilvania, cel mai concludent exemplu fiind oferit de ansamblul de picturi care decorează corul bisericii evanghelice din Mălincrav, picturi datînd din ultimii ani ai secolului al XIV-lea¹⁵. În același timp vom recunoaște și anume sugestiile ale picturii gotice nord-italiene, cărora li se datorează o mai rotundă tratare a faldurilor, ca și încercările de modelaj prin diferențe de saturație a culorii. Aceste sugestii sînt lesne explicabile dacă se are în vedere numărul destul de mare de artiști itineranți de formație italiană care, încurajați de prezența dinastiei Angevine pe tronul de la Buda, vin în număr mare în Slovacia (unde erau și colonii de mineri italieni¹⁶) și în Transilvania, realizînd uneori ansambluri importante, ca cel de la biserica reformată din Sîntana de Mureș (sfîrșitul secolului al XIV-lea)¹⁷.

În încheiere, pe baza tuturor elementelor enumerate, picturile murale ale bisericii din Nemșa pot fi datate la începutul veacului al XV-lea, în primele două decenii.

Fără să se ridice la un nivel artistic deosebit de înalt, importanța lor rămîne apreciabilă. Ele vin să sporească cunoștințele asupra unei perioade importante din istoria picturii murale medievale transilvănene, perioadă de intensă activitate artistică, ca dovadă chiar acest ansamblu decorativ într-o modestă biserică de sat.

PICTURILE MURALE ALE BISERICII ORTODOXE DIN BISTRIȚA

Biserica ortodoxă din Bistrița, fostă biserică a mănăstirii minorite, este un monument îndeajuns de cunoscut cercetătorilor de specialitate¹⁸.

La exterior, pe latura sudică a corului și pe latura estică a navei sudice, se păstrează cîteva fragmente din vechiul ansamblu de picturi murale care deco-

rase cîndva interiorul sacristiei, descoperite cu ocazia restaurării bisericii în anul 1909. Pomenite în diferite articole¹⁹, de cele mai multe ori inci-

¹³ Gama cromatică este redusă: alb, brun, verde acid, gri-bleu, galben, roz pal.

¹⁴ Se pare că toate imaginile au fost comentate de inscripții pictate care le întăreau identitatea, de exemplu « Sancta Catherina ». Un rest de inscripție se mai păstrează și la « vir dolorum ».

¹⁵ A se vedea nota 8.

¹⁶ Vlasta Dvořáková, *Italianisierende Strömungen in der Entwicklung der Monumentalmalerei des slowakischen Mittelalters*, in *Historica Slovaca*, III, 1965.

¹⁷ Satul Sîntana de Mureș, oraș Tg. Mureș. Radocsay D., op. cit., p. 173; V. Vătășianu, op. cit., p. 411–412; Vasile Drăguș, *Picturi de prerenăștere italiană din țara noastră*, în *Arta plastică*, nr. 9, 1963.

¹⁸ Pentru bibliografie, a se vedea V. Vătășianu, op. cit., p. 114, nota 2.

¹⁹ Mai important este cel al lui M. Auner, *Beim Abbruch des alten Franciskanerkloster*, in *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, 1909, XXXII, p. 124–125.

¹⁰ Imaginea lui « vir dolorum » era destul de frecventă în iconografia Europei centrale la sfîrșitul secolului al XIV-lea. O întîlnim în Slovenia, la Selo și Martjanci (realizată aici de Johannes Aquila de Regensburg, în 1392), cf. France Stelé, *Monumenta Artis Slovenicae*, I, *La peinture murale au moyen-âge*, Ljubljana, 1935, p. 27, 31 și respectiv 3, 15–16, 39–40); în Ungaria, la Csaroda (Radocsay D., op. cit., p. 125); în Slovacia, la Želiezovce (cca. 1390) (Radocsay D., op. cit., p. 240) și la Chyžne (reg. Goemoer — al treilea sfert al secolului al XIV-lea) (V. Dvořáková ș.a., *Sur l'évolution de la peinture murale du moyen-âge dans la région de Goemoer et de Malohont*, în *Umění*, VI, 1958, nr. 4, p. 337). Un comentariu mai detaliat al acestei teme am dat în articolul despre picturile bisericii evanghelice din Homorod (a se vedea nota 6).

¹¹ V. Dvořáková, ș.a., art. cit., il. p. 351 și il. p. 343.

¹² Radocsay Denes, op. cit., p. 240, pl. LXVII.



Fig. 7. — Biserica evanghelică din Nemș; « Ecce Homo ».

dental, atenția asupra acestor picturi a fost atrasă mai recent de prof. Virgil Vătășianu în volumul privind istoria artei feudale în țările române²⁰.

Starea de conservare a fragmentelor păstrate nu este dintre cele mai bune și totuși, datorită problemelor pe care le ridică, picturile monumentului bistrițean merită un popas mai îndelungat. În prezent, din vechiul ansamblu se mai pot identifica resturile a cinci scene²¹. Pe latura de est a navei sudice se disting două scene:

1. *Figura unui rege cu aureolă de sfânt*. Se păstrează doar capul, de tînăr imberb, și în partea stîngă o sulică cu steguleț. S-ar părea că regele era așezat pe tron, în care caz compoziția ar fi asemănătoare cu reprezentarea regelui Ludovic al IX-lea din biserica Sintana de Mureș, cu care de altfel este asemănătoare și factura desenului. Identificată uneori cu regele Ladislau²² — ceea ce nu poate fi admis, dat fiind modul de reprezentare și absența nelipsitului atribut al toporului de luptă —, alteori figura tînărului rege a fost atribuită lui Emeric²³. Această identificare, justificată prin tinerețea personajului, nu poate fi acceptată ca sigură. Emeric nu era reprezentat niciodată singur, ci totdeauna împreună cu regii Ștefan și Ladislau. Or, în pofida gradului de deteriorare a picturii, este evident că ne aflăm

Pentru alte trimiteri, a se vedea bibliografia dată de Radocsay Denes, *op. cit.*, p. 118.

²⁰ *Op. cit.*, p. 408–409.

²¹ La începutul acestui secol, M. Auner identificase și o a șasea imagine, un sfînt Bartolomeu, azi dispărut.

²² M. Auner, *art. cit.*

²³ V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 409. O identificare cu totul diferită a propus Karácsony J., *Szt. Ferenc rendjének története Magyarországon 1711-ig*, Budapesta, 1922, I, p. 148.

în fața unei imagini unice, a unui cîmp pe care este reprezentat un singur rege sfînt. Cîmpul este încadrat în dreapta și în stînga de chenare, în dreapta fiind o altă scenă, iar în stînga spațiul pînă la colțul zidului este prea mic pentru a cuprinde încă două personaje (presupuuși Ștefan și Ladislau). Chiar dacă s-ar admite că zidul sacristiei se prelungea dincolo de aliniamentul navei sudice, tot ar rămîne inexplicabilă prezența izolată a figurii lui Emeric.

Mai logic este să punem această figură în relație cu reprezentările regelui Ludovic al IX-lea din bisericile din Sintana de Mureș și Sic²⁴. În acest caz este vorba despre patronul lui Ludovic de Anjou, a cărui imagine devenise obișnuită în iconografia Transilvaniei din a doua jumătate a secolului al XIV-lea.

2. *Scenă grav deteriorată*. În partea stîngă se vede un bătrîn îngenuchiat. Judecînd după căciula înaltă și după costum, ar putea fi unul dintre cei trei magi, în care caz poate fi acceptată identificarea lui M. Auner, care vedea în această figură un rest din *Închinarea magilor*.

Pe peretele sudic al corului s-au păstrat fragmentele altor trei scene:

1. *Arhanghelul Mihail cu balanța*, imagine abia descifrabilă, tencuiala fiind foarte rău stricată.



Fig. 8. — Biserica ortodoxă din Bistrița; sfînt rege (Ludovic al IX-lea?).

²⁴ În general aceste reprezentări au fost interpretate în mod curent ca fiind ale unor regi sfinți maghiari, deși era știut că aceștia erau reprezentați împreună. Tocmai de aceea ni se pare mai îndreptățită identificarea propusă de Entz Gezá și Sebestyén J., care, referindu-se numai la imaginea regelui sfînt din biserica din Sic, văd aici pe Ludovic al IX-lea al Franței. Este adus ca argument în favoarea acestei interpretări și faptul că sfîntul are un sceptru cu floare de crin, nu securea, atributul obișnuit al regelui Ladislau (Entz Géza, Sebestyén J., *A szeki reformatus templom*, Cluj, 1947, p. 25–26).



Fig. 9. — Biserica ortodoxă din Bistrița; arhanghelul Mihail.



Fig. 10. — Biserica ortodoxă din Bistrița; tabloul votiv, fragment.

Arhanghelul cu balanță, aluzie la *Judecata de apoi*, era familiar iconografiei transilvănene medievale. Mai bine păstrat este cel de pe peretele sudic al bisericii fortificate din Dîrjiu, făcînd parte dintr-un ansamblu pictat în 1419.

2. Arhanghelul Mihail străpungînd cu lancea balaurul²⁵ (toată zona inferioară a scenei este deteriorată). Reprezentare obișnuită în imagistica medievală creștină, arhanghelul Mihail străpungînd balaurul pare să fi fost frecvent și în iconografia Transilvaniei, catedrala episcopiei catolice de Alba Iulia — cu acest patron — fiind principalul centru de iradiere a imaginilor legate de cultul acestei căpetenii îngerești²⁶.

²⁵ M. Auner identifica în această scenă pe sf. Gheorghe (art. cit.) Nu poate fi vorba despre sf. Gheorghe, întrucît este înaripat și reprezentat pedestru. Prof. V. Vătășianu recunoaște aici pe « arhanghelul Mihail în luptă cu balaurul » (op. cit., p. 408).

²⁶ În legătură cu iconografia arhanghelului Mihail în pictura murală din Transilvania, a se vedea articolul nostru *Considerații asupra picturilor murale gotice din Transilvania*, în *Buletinul monumentelor istorice*, 1970, nr. 3.

Relieful care decorează timpanul portalului vestic al bisericii romano-catolice parohiale din Cluj — montat în 1444²⁷ — îl reprezintă pe arhanghel într-o poziție asemănătoare, cu lancea în diagonal, străpungînd capul balaurului. O legătură directă între cele două imagini nu poate fi stabilită, pare însă probabil că s-au inspirat de la un model comun.

3. *Tablou votiv* cuprinzînd o figură, foarte ștersă, care ține în mîini o pîine și un cuțit, apoi un bătrîn pe care îl binecuvîntează Hristos. Este desigur vorba despre donatorul picturilor. Întreaga scenă este foarte deteriorată, nu s-au păstrat decît capetele personajelor. Pîinea și cuțitul ar putea fi interpretate ca simbol al carității, așa cum apare și în capela bisericii fortificate din Sînpetru²⁸.

Pictura a continuat și sub contrafortul adăugat ulterior și probabil că decora și pereții demolați ai sacristiei²⁹.

Imaginile prezentate sînt singurul exemplu cunoscut pînă acum în Transilvania de picturi murale, mai bine păstrate, făcînd parte din decorația interioară a unei sacristii. La Așel, pe peretele nordic al corului, se păstrează un fragment de bătlie care decora o cameră situată deasupra sacristiei³⁰. Este însă o imagine aproape complet distrusă, care pare a fi fost de la început foarte simplă — un desen cu negru, nu o pictură propriu-zisă. La Cricău de asemenea se păstrează fragmente de picturi pe perețele nordic al corului, făcînd parte dintr-un ansamblu, în două registre, care decora odinioară sacristia. Dar și aici starea de degradare este foarte avansată, încît nici o scenă nu poate fi reconstituită. În registrul superior, cîteva siluete par a face parte dintr-o *Închinare a magilor*³¹. La Bistrița, fragmentele păstrate, deși ruinate, permit totuși identificarea unei iconografii destul de complexe, lipsite însă de unitate.

Scenele, de dimensiuni relativ mari (înălțimea este de 1,20 m), au o compoziție redusă la minimum, cu personaje puține — de preferință unul singur — cu spațiu mult în jur. Gama cromatică este restrînsă, dar armonios acordată, și cuprinde: verde acid, roșu venețian, gri-albastru, negru, ocru-galben, sienna arsă.

Desenul este sigur, redus la strictul necesar, vîdînd un exercițiu îndelungat. Chenarele decorative lipsesc cu totul, limita dintre scene fiind marcată prin linii late de culoare roșie.

²⁷ V. Vătășianu, op. cit., p. 331.

²⁸ La Sînpetru, pictură datînd de la începutul secolului al XV-lea, alegoria carității este tratată amplu, într-o scenă separată (Erich Jekelius, *Die Dörfer des Burzenlandes*, I, *Das Burzenland*, IV, Brașov, 1929, p. 192—197).

²⁹ M. Auner mai amintește și figura sfîntului Bartolomeu; azi nu mai există (art. cit.).

³⁰ V. Vătășianu, op. cit., p. 774.

³¹ Propunerea de datare a picturilor sacristiei bisericii din Cricău în jurul anului 1300 nu se justifică cu nimic (Radocsay D. — citînd o opinie a lui Entz Gezá — op. cit., p. 119). (De corectat și afirmația că picturile s-ar afla pe fațada de nord a navei; în realitate ele se află pe latura nordică a corului, deasupra ușii — azi zidite — a fostei sacristii). Puținele elemente stilistice care pot fi luate în discuție — cromatică, desen — pledează, dimpotrivă, pentru o fază mai tîrzie, poate chiar prima jumătate a secolului al XV-lea.

Puținătatea elementelor cu identitate certă face dificilă o datare exactă. Singurele indicii, dincolo de sugestiile date de factura desenului, ar fi boneta donatorului, pieptănătura arhanghelului Mihail, ca și tipul figurii, cu maxilarul inferior lat, tip frecvent în a doua jumătate a secolului al XIV-lea și la începutul secolului al XV-lea. Figuri asemănătoare au cavalerii din scena *Convertirii sfântului Pavel*, de pe peretele sudic al bisericii fortificate din Dirjiu, datată în 1419³². Pentru o datare în a doua jumătate a secolului al XIV-lea ar putea fi invocată, cu prudență desigur, și figura izolată a regelui sfânt în care recunoaștem pe Ludovic al IX-lea cel Sfânt, patronul lui Ludovic de Anjou.

Cu sau fără acest argument, picturile de la Bistrița, resturi ale decorației de odinioară a sacris-tiei bisericii mănăstirii minorite, nu pot fi conside-

rate — cum totuși s-a afirmat — ca fiind cel mai vechi complex de picturi catolice păstrat până în prezent în Transilvania³³.

Fiind atât de puține, indiciile de datare nu permit o situare în timp anterioară ultimului sfert al secolului al XIV-lea, deși, prin comparație cu picturile de la Dirjiu, s-ar putea accepta ca mai sigură încadrarea picturilor de la Bistrița în primele decenii ale secolului următor. Ele se adaugă fondului de picturi murale gotice transilvănene din această epocă atât de rodnică din punct de vedere artistic, al cărei profil, reconstituit prin migăloase studii de detaliu, va trebui să fie într-o zi definit într-o cuprinzătoare și amplă sinteză.

VASILE DRĂGUT

NOUVELLES DONNÉES SUR LES PEINTURES MURALES MÉDIÉVALES DE TRANSYLVANIE

RÉSUMÉ

Les diverses restaurations effectuées ces derniers temps, certains sondages ou bien des découvertes dues au hasard ont mis au jour de nombreuses peintures murales dans les églises transylvaines. Ainsi il nous devient possible de reconsidérer des peintures et des ensembles depuis longtemps connus et de leur donner de nouvelles interprétations stylistiques et chronologiques, parfois différentes de celles antérieures.

C'est dans le cadre de ces opérations que l'auteur nous signale dans cette note une série de données inédites sur la peinture murale transylvaine, à savoir les peintures de l'église fortifiée de Nemșa et celles de l'église orthodoxe de Bistrița.

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA PICTURII BĂNĂȚENE DIN BISERICILE DE LEMN DE LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XIX-LEA *

În 1778, Francisco Grisellini, în lucrarea sa despre Banat, trecea pictura ca întâia destoinicie a valahilor în artele frumoase, cu care « mulți dintre ei se îndeletniceau ». El mărturisea că « ei pictează bine înțeles în felul lor bizantin și sculptează atât în lemn, cât și în piatră »¹.

Într-adevăr, decorația pictată a deținut un important rol în viața satelor bănățene. Inscriptiile, ca și însemnările din unele inventare păstrate menționează decorarea cu pictură a lăcașului ca un moment însemnat în viața comunității sătești.

În primele decenii ale secolului al XX-lea au avut loc pierderi ireparabile din patrimoniul nostru artistic, prin distrugerea unor prețioase ansambluri de pictură. Lăsate în voia soartei, unele lăcașuri s-au prăbușit, iar la altele pictura a fost acoperită cu

tencuială sau chiar a fost curățată. La biserica din Jupînești, de exemplu, crîsnicul a șters pictura și a vărut lăcașul. În 1932, cu ocazia unor lucrări de reparații la biserica din Crivobara, au fost executate și zugrăveli interioare, distrugîndu-se pictura veche de pe boltă. La Crivina de Sus, pereții au fost tencuiți, dar se pare că se mai păstrează pictura bolții acoperită astăzi cu carton gudronat. Biserica din Hodoș a fost vitregită prin tencuială de frumoasa decorație pictată cu chipuri expresive și bogate ornamente florale, executată în 1774, odată cu pictura catapetesmei, care se păstrează. Lăsate mult timp cu acoperișurile stricate, intemperiiile au spălat fără milă pereții întregi de pictură. Decorația pictată a bisericii din Căpăt, pentru care locuitorii s-au străduit, din 1778 pînă în 1816, cu stringerea banilor, poartă urmele ploilor și zăpezilor. Pictura bolții și a iconostasului dezvăluie realul talent artistic al pictorului rămas necunoscut și ne determină să regretăm dispariția decorului în restul lăcașului.

Pictura bănățeană nu și-a găsit în acele vremi nici un cercetător care s-o cunoască, s-o scoată din anonimat, ceea ce ar fi determinat poate și

³² Victor Brătulescu, *Biserici din Transilvania*, în B.C.M.I., XXX, 1937, fasc. 91, p. 10.

³³ V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 408.

* Comunicare ținută la Sesiunea Muzeelor din aprilie 1969

¹ Fr. Grisellini, *Istoria Banatului timișan*, București, 1926, p. 171.

unele încercări de protejare a ei. Nu este de mirare că în 1929 se putea afirma că « din Banatul locuit de români avem foarte puține știri privitoare la zugravii de biserici și icoane »².

Inventarierea oficială a monumentelor istorice, în 1955, și legea pentru protejarea și conservarea lor, a oprit și în Banat procesul de dispariție treptată a strădaniilor artistice ale trecutului vremii, apărind și restaurind ceea ce se mai salvase.

Din pictura bănățeană, atât cât s-a conservat, se dezvăluie o lume întreagă de artiști cu autentic talent, care reușesc să transpună în operele lor viața satelor din care proveneau. În figurile personajelor biblice reprezentate pe pereții lăcașurilor recunoști « înfățișarea pitorească »³ a țaranului bănățean, așa cum îl descrie Fr. Grisellini, și a portului său, așa cum se prezintă el și în descrierile martorilor oculari. Sentimentele de ură împotriva stăpînitorilor politici sînt mărturisite deghizat, prin adăugirea la îmbrăcămintea celor răi, a soldaților și călăilor din scenele ce reprezintă patimile lui Hristos, a uniformelor autorităților austriece, a unor turbane sau chiar șalvari turcești.

Pictorul desfășoară programul iconografiei bizantine în cadrul natural al satului în care lucrează și preferă culorile vii, îndeosebi roșul, albastrul, galbenul, culorile catrințelor și ale briiilor ce încingeau mijlocul fetelor.

Dar să pătrundem în unele lăcașuri, să admirăm verva povestirii artistului țaran, tonalitatea coloristică și să înscrîm în istorie, dacă aflăm prilejul, numele celui ce i-a dat viață. La Povîrgina⁴, urmele perioadei de părăsire a lăcașului sînt evidente prin curățirea picturii pe porțiuni întregi, ca de exemplu în pronaos. Mai ai bucuria însă aici să faci cunoștință cu ctitorul lăcașului, reprezentat pe peretele de vest (fig. 1). Redînd înfățișarea țaranului fruntaș în sat, portretul constituie un document prețios al portului acestuia, compus dintr-un pantalon de postav alb, o vestă cu nasturi din fir, strînsă cu o cingătoare lată din piele, iar pe deasupra zeghea tivită cu blană neagră de miel. În naos, pictura este mai bine păstrată. Pe boltă, în panouri dreptunghiulare cu chenare simple, sînt redată patimile lui Hristos. Artistul pune atîta expresie în chipurile personajelor, încît în scenele « Silesc pe Hristos să ducă crucea » sau « Hristos răstignit între tîlhari », Hristos pare că vorbește. Cu puține personaje, subiectele biblice ale patimilor capătă profunzime prin coloritul sumbru ales, gri, maro și negru, și prin încaadrarea lor în benzi simple în negru și alb. Din pictura pereților, atrag atenția chipurile în stil renescentist ale sfinților și mucenițelor înconjurare de vrejuri de viță de vie, iar din altar chipul de băietan sfîos de țară al arhidiaconului Laurentie și cel de bătrîn sfîtos al lui Metodie (fig. 2). Să desc-

frăm de aici și inscripția zugrăvită, cu numele ctitorului principal, Ioan Medescu, ale celor ce au ajutat, Constantin și Dimitrie Chirescu, Petru Danacovici din Fabric, numele conducătorului satului, cnezul Pătru Păcurariu, precum și mărturisirea artistului « și am zugrăvit eu Gheorghe Diaconovici din Virșet sau din Srediște 1782 ».

Prin măiestria cu care a redat figura lui Ioan Medescu, ctitorul principal al lăcașului din Povîrgina, Gheorghe Diaconovici se înscrie ca cel dintîi portretist de țărani români bănățeni⁵.

Pe Gheorghe Diaconovici îl regăsim un an mai tîrziu lucrînd pictura bisericii din satul înșiriat de-a lungul pîrului Vădanei, la Bătești⁶. Din pictura acestui lăcaș numai o mică parte s-a conservat. Pictura bolții naosului, și ea mult ștearsă, urmează iconografia bisericii din Povîrgina. Printre scenele mai clare este și « Pilat se spală neaflînd vinovat pe Hristos », în care Hristos poartă o frumoasă cămașă lungă și un ilic cu cusături populare. Pictura altarului, mai bine păstrată, se remarcă prin frumoasele veșminte ale sfinților presărate cu flori albe pe fond roșu și albastru. Inscripția de pe timpanul de vest al naosului consemnează, cu data de 1 ianuarie 1783, numele zugravilor Gheorghe Diaconovici și Ștefan Popovici, din Vasioda, care au săvîrșit atunci împodobirea lăcașului⁷. O altă însemnare din altar vine să confirme că lucrarea picturii unui lăcaș oferea tinerilor ce voiau să-și însușească măiestria picturii prilej de învățatură pe lîngă zugravii recunoscuți. În cazul bisericii din Bătești, dacă acești școlari nu sînt amintiți în inscripția de zugrăvire, apar în schimb în pomelnicul din altar, sub mențiunea: « zugrăvi Gheorghe, Ștefan, Olimpie,

⁵ Ion Frunzetti, *Pictorii bănățeni din secolul al XIX-lea*, București, 1957, p. 15; autorul consideră că în pictura de la Povîrgina Gheorghe Diaconovici a avut ajutor pe Petru Diaconovici din Fabrică (*ibidem*, p. 16). Din inscripție reiese însă că acesta se înscrie în rîndul ctitorilor. Textul inscripției: « Această sfîntă biserică de nou s-au făcut și s-au împodobit precum se vede supt stăpînirea împăratului Iosif al II-lea, prin blagoslovenia preaosfîntitului episcop Sofronie al Timișorii, fiind protopop Petru Petrovici al Sarazului, iar preot paroh Ioan Ioanovici din Făget, iară ctitori Ioan Medescu ce s-au numit, Constantin și Dumitru Chirescu, fiind, cnez Pătru Păcurariu, ajutînd și Petru Danacovici din Fabric. S-au sfîrșit la anul 1782 sept. 25. Și am zugrăvit eu Gheorghe Diaconovici din Virșet — din Srediște ».

⁶ Pentru prezentarea picturii de la Bătești, a se vedea și: N. Cornean, *Monografia eparhiei Caransebeș*, Caransebeș, 1940, p. 129; V. Brătulescu, *Izvoarele culturii în Banat*, în *Mitropolia Banatului*, XI, nr. 5—6, 1961, p. 35—36; Longin I. Opriș, *Biserici de lemn monumente istorice din Arhiepiscopia Timișoarei și Caransebeșului*, în *Mitropolia Banatului*, XV, nr. 1—3, 1965, p. 184—185.

⁷ Textul integral al inscripției: « Zugrăvit-s-au această sfîntă biserică în zilele împăratului Iosif al doilea cu blagoslovenia prea Sfinții sale Sofronie al Timișoarei, fiind protoviter Petru Petrovici al Sarazului, și s-a împodobit cu cheltuiala dumnealui Mihai Voinescu și frate său Ianăș Voinescu, fiind întîi cnez Urezbeicu, apoi, pe urmă Pătru Drăghicioni, fiind preot Ioan Popovici, iară zugrăvi Gheorghe Diaconovicio, Ștefan Popovici din Vasioda, Ghenarie 1, 1783 ».

² Șt. Meteș, *Zugravii bisericilor românești*, în *Anuarul Comisiei monumentelor istorice, Transilvania, 1926—1928*, Cluj, 1929, p. 130.

³ Fr. Grisellini, *op. cit.*, p. 159.

⁴ Pictura de la Povîrgina a mai fost amintită de Aurel Cosma, *Pictură românească din Banat*, Timișoara, 1940, p. 17—18.



Fig. 1. — Biserica din Povîrgina. Portretul ctitorului, peretele de vest al pronaosului.

Gheorghe, Maria ». Prezența femeilor zugrăvițe nu trebuie să ne surprindă, ele apar îndeletnicindu-se cu această artă și în alte izvoare documentare transilvănene.

Gheorghe, autorul picturii de la Povîrgina și principal decorator de la Bătești, și-a însușit arta de a picta de la tatăl său, Vasile diaconul Loga, venit în 1736 de la mănăstirea Tismana și statornicit în satul Stredîștea sau Grădiștea-Mare de lângă Vîrșeț. Zugravul Vasile, ce-și desăvîrșise meșteșugul în atmosfera artistică a pictorilor din școala de la Horezu, înființează la Stredîștea o școală unde se predă și măiestria zugrăvitului și la care s-au format o serie de pictori ale căror nume au dispărut odată cu lăcașurile împodobite de ei⁸.

La această școală vor fi învățați să folosească penelul și cei doi zugravi Sabu Zămbrian și Groza Bărzav, care între 1774 și 1777 au pictat interesanta biserică din Dragomirești⁹. Unul era mai talentat și avea înclinație spre culorile vii, spre decorul natural, celălalt era atras de culorile mohorîte.

⁸ Șt. Meteș, *op. cit.*, p. 131; Ioachim Miloia, *Începuturile artei românești în Banat*, în *Analele Banatului*, nr. 4, 1930; idem, *Din activitatea artistică a ierodiaconului Vasile*, în același periodic, nr. 7, 1930; Aurel Cosma, *op. cit.*, p. 9, 15–16; V. Brătulescu, *op. cit.*, p. 25–28; Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 13–14.

⁹ Din inscripția, aproape ștearsă, zugrăvită în pronaos, pe timpanul est, am mai descifrat următoarele: «... lui Damaschin îndemnător, preot Mihai... și satu Dragomirești, 1777 ».

Primului îi aparține pictura pereților (pronaos, naos și altar), figurile sfinților și mucenițelor cu chipuri frumoase, ochi expresivi, dintre care amintim pe cel al muceniței Marina, din pronaos, iar celui de al doilea decorația bolții naosului, reprezentînd patimile lui Hristos. Ei semnează la un loc, pe ușile împărătești, pe care le-au decorat împreună, celui mai iscusit aparținîndu-i partea de jos a acestora, cu chipurile prorocilor Solomon și David.

În pitorescul Zolt, cuibărit între munți, se află biserica de lemn Sf-ții Apostoli. Calităților sale constructive li se adaugă o prețioasă decorație pictată. În pronaos, pe peretele vest este așternută o reușită viziune a iadului. În colțul de sud-vest se păstrează chipul unui țăran, despre care tradiția spune că-l reprezintă pe ctitorul bisericii, Petru Obead¹⁰, al cărui nume, de altfel, apare în inscripție. În naos, zugravul, păstrînd iconografia bizantină, aduce o notă proprie în distribuirea subiectelor. Sus pe centrul bolții se află Isus Hristos, înconjurat de cete îngerești mărginite de panouri dreptunghiulare cu evangheliștii, dintre care cel al evanghelistului Ioan are o deosebită strălucire. Urmează un registru, cu cîte patru scene, pe nord și sud, din patimile lui Hristos, dintre care «Cina cea de taină», «Cînd au dus pe Hristos la Ana și la Caiafa», se impun prin realizarea lor. Registrul de la nașterea bolții este pictat cu medalioane cu sfinți și mucenici, unite prin viță de vie cu struguri. Pe pereții naosului și ai altarului sînt zugrăviți sfinți cu chipuri frumoase, dintre care cel al sf. Procopie (pe peretele nord al naosului), în cămașă țărănească, sau cel al arhidiaconului Ștefan (peretele de sud al altarului) merită a fi menționate. Acoperirea absidei de la Zolt cu tavan drept duce la o formă diferită a catapetesmei, formată aici dintr-un timpan, bogat pictat pe trei registre cuprinzînd respectiv: «Răstignirea», «Apostolii pe laviță», iar deasupra ușilor altarului 12 scene din viața lui Hristos. Din inscripția de pe timpanul de vest al naosului¹¹, aflăm că Teodor zugravul și Atanasie din Lugoj au înfrumusețat, în 1781, acest lăcaș prin munca și arta lor. Cercețind bisericile de lemn de pe valea Arieșului, talentul lui Teodor, după al doilea nume Ciugariu, ne întîmpină în cîteva sate. În 1780, alături de alți zugravi, lucrează la biserica din Sartăș, în 1782, în munți, la Valea Largă, iar în 1784 la Brăzești. Catapetesmele acestor trei lăcașuri merg aproape pînă la identitate cu frumoasa catapeteasmă de la Zolt, ceea ce ne determină să presupunem că ele erau exclusiv rodul pictural al lui Teodor Zugrav.

Un artist al cărui nume nu a rămas însemnat a împodobit la începutul secolului al XIX-lea, așa cum rezultă din grafia legendelor, biserica din Dubești. Ștearsă și ea de vreme, mai ales pe bolta naosului, pictura de aici este opera unui zugrav cu mult talent. Viziunea originală a povestirii, armonia

¹⁰ Numele se păstrează și astăzi în sat.

¹¹ Textul inscripției: «Zugrăvitu-s-au această sfîntă sobornicească și apostolicească biserică în zilele împăratului nostru Iosif al doilea și prin blagoslovenia episcopului nostru Sofronie al Timișoarei, popa Mihai Popovici, Oprean Obead chinez, Petru Obead... (șters)... Teodor zugravul și Atanasie din Lugoj, anul 1781 ».



Fig. 2. — Biserica din Povirgina. Detaliu de pictură din altar.



Fig. 3. — Biserica din Curtea: Cina cea de taină.



Fig. 4. — Biserica din Dubești. Detaliu de pictură: Maria lui Iacov și Ioana.

culorilor, gingășia chipurilor feminine și particularitatea motivelor ornamentale atrag îndeosebi în arta acestui anonim zugrav. Redarea morții și a iadului în general este plină de vervă. Sentimentul avut în fața imaginii morții dispare însă de îndată ce privirile îți sînt atrase de seninele chipuri al Mariei lui Iacov și al Ioanei (fig. 4), în care recu-

noaștem imaginea fetei bănățene de la munte. Pereții naosului sînt decorați cu un motiv ce simbolizează draperiile, iar pe laturile de nord și sud, deasupra ferestrelor de lingă altar este desenat un amplu ornament floral.

Un frumos ansamblu de pictură se păstrează în biserica de lemn din Curtea. Pictorul, de un



Fig. 5. — Biserica din Curtea: *Jertfa lui Avram.*



Fig. 6. — Biserica din Poieni: *Pre cei din temniță să-i răscumpărați. Pictură pe boltă.*



Fig. 7. — Biserica din Poieni: *Pre cei flămânzi să-i ardeți.*



Fig. 8. — Biserica sîrbă din Lucareț. *Icoană împărătească.*

incontestabil talent, se remarcă prin știința de a folosi culorile în funcție de subiectul tratat. Dacă în scenele patimilor recurge la vopsele cernite, cu predominarea cenușiului, pentru a accentua atmosfera de tristețe, în «Cina cea de taină» înviează cadrul printr-o tonalitate coloristică aprinsă. Autorul este preocupat de frumusețea personajelor religioase, pentru care recurge tot la modelul viu din

sat, preocupare remarcabil evidențiată de minunatul chip al muceniței Ecaterina. Cadrul preferat de zugrav este cel al munților, dar și cel arhitectural ca în «Cina cea de taină» (fig. 3) sau «Spălarea picioarelor lui Hristos». Sursa reală a inspirației artistului este dovedită și de bogăția elementelor etnografice pe care le folosește. În «Jertfa lui Avram» (fig. 5), acesta poartă cămașa de vară tradi-

țională a țăranului bănățean, făcută din pânză albă și cu mîneci scurte. Fața ce acoperă masa în «Cina cea de taină» are cusături populare pe margini, iar vinul este servit în ulcioare de Obîrșia. Pisania de zugrăvire a lăcașului, așternută în pronaos deasupra intrării, spune că zugravul a lucrat aici din 1804 pînă în luna decembrie a anului 1806, fără a-i menționa însă și numele¹². Acesta este identificat cu ușurință prin analogia picturii cu a celor patru icoane împărătești, dintre care cea a sfintei Maria poartă semnătura lui «Petru zugravul, 1806», deci anul săvîrșirii decorației pictate a lăcașului.

De la Curtea să continuăm calea spre munți, însoțiți de limpedele izvor ce-și poartă apa cînd în stînga, cînd în dreapta drumului, pînă ajungem la Poieni. La biserică de aici vom găsi un zguduitoar document iconografic, cu caracter social, pictat pe bolta lăcașului de lemn. Dintre cele șase scene, cea mai mare valoare o are cea zugrăvită pe latura de sud, lingă pronaos, cu titlul: «Pre cei din temniță să-i răscumpărați, așa zice Hristos» (fig. 6). Găsim aici aspectul juridic al răscumpărării pedepselor, prevăzut de obiceiul pămîntului și înscris și în pravilele feudale. Dar nu numai atît, cei privați de libertate sînt țărani pedepsiți desigur pentru neîndeplinirea apăsătoarelor obligații feudale. Doi dintre ei au mîinile și picioarele prinse în obezi de lemn, iar un altul are mîinile și picioarele în lanțuri. Această scenă reflectă un sentiment de revoltă socială exprimat fățiș pe lemnul bisericii din Poieni. Celelalte scene sînt și ele pline de semnificație. Urmînd spre altar latura de sud aflăm: «Pre străini să-i primiți la casele voastre»; «Pre cei flămînzi să-i arăniți» (fig. 7), iar pe latura de nord se înșiruie celelalte trei scene: «Pre bolnavul îmbiați-l și căutați-l pre săracul și mișcelul», «De ai două veșminte să dai una la ceta ce n-are, zice Hristos»; «Pre cei setoși adăpați-i, așa zice Hristos». În toate scenele amintite, cei ce au nevoie de hrană, de ajutor sînt țărani, ei poartă cămăși albe, ce trec de șolduri, prinse în briu. Cu traistele pe umăr, ei imploră hrană, îmbrăcăminte sau adăpost, imaginile constituind dovezi grăitoare ale stării de sărăcie în care se aflau. Totodată, cele șase tablouri din pictura de la Poieni constituie ilustrația cea mai adecvată la duiosasele cuvinte despre virtuțile sociale ale românilor bănățeni, scrise de Grisellini în 1778. El afirmă: «Cea dintîi este incontestabil ospitalitatea față de călători și străini, cînd aceștia sînt siliți a căuta adăpost în sărăcicioasele lor locuințe. Ceea ce ei au mai bun se oferă oaspetelui și chiar dacă n-au nimic alta, decît o singură pîine, ei o împărtășesc din toată inima cu oaspele. Se poartă cu el din toate punctele de vedere în modul cel mai prietenos, punîndu-i la dispoziție cel mai bun loc de dormit ce-l au în casă»¹³.

¹² Textul inscripției: «Zugrăvitu-s-au această sîntă biserică pe vremea înălțatului împărat Franțiscus al II-lea și cu blagoslovenia arhiepiscopului Ștefan Avacumovici. S-au început a se zugrăvi la anul 1804 și s-au sfârșit la anul 1806 în luna lui decembrie 19».

¹³ Fr. Grisellini, *op. cit.*, p. 167 - 168.

Dar pictura bisericii din Poieni nu este numai un document social, ci și cultural-artistic, ea fiind realizată cu mult talent, într-un colorit splendid, în care domină roșul purpuriu, iar litera legendelor este de o perfectă execuție. În sprijinul afirmației noastre cităm și realizarea scenelor: «Cina cea de taină», «Dînd Iuda sărutare cu Hristos», «Bătură pe Hristos la stîlp», «Puseră în cap la Hristos cunună de spini», așternute pe pereții naosului. Inscripția, aflată în naos deasupra intrării, păstrează numele zugravului «Peter Nicolici moler», care a lucrat aici în 1812¹⁴.

În bisericile de lemn din Banat s-au păstrat pînă astăzi și cîteva icoane din mulțimea celor ce împodobeau lăcașurile în epocile trecute. Din însemnările lor, desprindem că ele erau făcute în anii săvîrșirii picturii, de același zugrav, sau erau cumpărate de prin tîrguri. O prețioasă informare asupra acestui sistem de procurare a icoanelor este consemnată pe o icoană a sf. Nicolae aflată în biserică din Julița, provenită de la vechiul lăcaș. Pentru importanța ei o cităm în întregime: «Această sîntă și frumoasă icoană o au luat Madăș Adam din Julița pentru sufletul dumnealui și a părinților și o au dus la sînta biserică pentru sărutare, că este făcută de zugrav de treabă. Iproci. Astă icoană este luată din Făget cînd au fost tîrg în ziua Floriilor, iar Adam au adus în ziua de Paști la biserică. Pis meseța martie <scris în luna martie> în 31 leat 1757. Scris-am eu Izac ot Julița grămatic. Icoana este a lui Sfîntul Nicolae». Tot la Julița aflăm o icoană mare împărătească a Maicii Domnului, zugrăvită, la 1813 martie 12, de Simon Silaghi de la Abrud și Nichifor Nandronie zugravi.

În biserică de la Roșia Nouă se află trei icoane împărătești, databile la mijlocul secolului al XVIII-lea, provenite de la biserică veche, icoane cu decorație în ipsos, tehnică de lucru întîlnită în toate țările române.

De o incontestabilă valoare artistică, poate cele mai frumoase din zonă, sînt cele patru icoane împărătești din biserică sîrbă de la Lucareț (fig. 8) cu legende în limba română, datate 1780. Icoanele împărătești de la Zolt, din 1781, atestă și ele talentul zugravilor ce au înfrumusețat lăcașul. Reamintim și cele patru icoane împărătești de la Curtea, făcute de Petru zugravul în 1806, cu ajutorul cărora s-a identificat autorul și data pictării lăcașului.

Banatul aduce, ca și celelalte provincii istorice, un aport însemnat la patrimoniul cultural românesc. Din noianul de manifestări, pictura se remarcă prin aceea că ea reflectă nu numai tainica simțire estetică a realizatorilor ei, dar și simțămintele lor sociale, precum și natura înconjurătoare cu frumusețea ei de neuitat.

IOANA CRISTACHE PANAIT

¹⁴ «Zugrăvitu-s-au această sîntă biserică în zilele prealuminatului și înălțatului împăratului nostru Franțiscus întîiul și cu blagoslovenia episcopului nostru Ștefan Avacumovici, 1812, Peter Nicolici moler».

RÉSUMÉ

En 1778, le premier historiographe du Banat, l'Italien Francesco Grisellini, remarquait la maîtrise dont témoignaient les peintures et les sculptures des édifices de culte de cette région.

Dans le matériel présenté, nous avons mentionné les noms des peintres les plus renommés. Gheorghe Diaconovici a exécuté en 1782 la peinture de l'église de Povîrgina et, en collaboration avec Ștefan Popovici de Vașioda, celle de l'église de Bătești.

La remarquable peinture de Zolt atteste les dons des peintres Theodor Zugravu et Athanasie de Lugoj, celle de la voûte de l'église de Poieni, véritable document de révolte contre la féodalité, est signée par Peter Nicolici, en 1812.

CU PRIVIRE LA WLADIMIR CONSTANTIN HEGEL (1838--1918)

Deceniul al nouălea al secolului trecut se înscrie în istoria artei plastice românești printr-o entuziastă și susținută inițiativă particulară de a înălța, prin subscripție, figurilor reprezentative ale culturii noastre de-a lungul veacurilor, busturi și monumente publice, acestea din urmă rămase pînă în prezent ca unele dintre cele mai remarcabile în sculptura monumentală din țara noastră: Gh. Lazăr (1883) și Domnița Bălașa (1884), la București, Gh. Asachi (1885) și Miron Costin (1888), la Iași.

Comandarea ultimului monument, spre deosebire de celelalte, unui artist de peste hotare¹, Wladimir Constantin Hegel, a dat loc în presă la numeroase articole polemice pro și contra hotărîrii comitetului organizatoric. Calitatea artistică superioară a monumentelor realizate pînă atunci de către artiștii din țară — Karl Storck, Ion Georgescu — i-a determinat pe mulți intelectuali ca, întemeiați pe aceste realități favorabile, să blameze alegerea făcută de membrii comitetului — M. Kogălniceanu, V.A. Urechia, N. Culiuanu, N. Gane, I. Negruzzi ș.a. —, cu atît mai mult cu cît se numărau printre personalitățile marcante ale vieții politice și culturale, dar erau, totodată, prietinitorii cei mai neobosiți și cei mai înfocați ai culturii românești. De data aceasta patriotismul local ieșean își spusese cuvîntul. Fără a subestima calitățile artiștilor noștri, inițiatorii aspiraseră să întrecă realizările bucureștene, prin executarea monumentului de către un sculptor străin de notorietate. Sortii s-au oprit asupra profesorului de sculptură Hegel, polonez stabilit la Paris². La data contractării monumentului, Hegel, în vîrstă de 50

de ani³, era un sculptor bine cunoscut în cercurile artistice pariziene, căci de 10 ani era profesor de sculptură și autorul cîtorva lucrări monumentale destul de apreciate la Nisa și Marsilia: o statuie de dimensiuni colosale pentru un bazin din Nisa și alte două, de aceeași proporții, pentru Marsilia — una pentru o biserică, alta pentru un bazin. De asemenea, pentru ultimul oraș menționat, executase și sculpturile a doi soldați⁴. În plus, pleda pentru el faptul că fusese recomandat comitetului de însuși președintele Republicii Franceze, Carnot⁵, că era de convingeri republicane și, pe deasupra, văduv și dispus a se statornici în România.

De aceea, cu ocazia venirii sale în țară spre a da indicațiile necesare la instalarea monumentului, a fost găzduit la București de către V.A. Urechia, vicepreședintele comitetului de inițiativă, și prezentat călduros de acesta tuturor oficialităților.

Înainte de așezarea ei definitivă pe soclu⁶, la Iași, sculptura a fost expusă în rotunda Ateneului cîteva zile, cu începere de la 26 august 1888⁷. Inaugurarea monumentului a avut loc la Iași, în noiembrie.

Buna primire de la București și apoi de la Iași cu ocazia inaugurării monumentului i-a îndepărtat sculptorului orice rețineră, astfel că, avînd și promisiunea cîtorva comenzi, se hotărîște să rămînă definitiv în România⁸. Prietenii săi români încearcă să-l lege cît mai strîns de țară și, în consecință, îi dau imediat comenzi de portrete și reușesc să-l

³ S-a născut la 13 aprilie 1838 la Varșovia (Arhivele statului, București, Fond Ministerul Instrucțiunii, dosarele 215/1899, fila 7 și 557/895, f. 174).

⁴ Arhivele statului, București, Fond Ministerul Instrucțiunii, dosar 215/899, fila 7.

⁵ W. C. Hegel, în *Revista poporului*, 1906, iunie.

⁶ Soclul este realizat de arhitecții Kanen și Gabrielescu.

⁷ Cu acest prilej s-a vîndut și o medalie de bronz, realizată tot de Hegel, care înfățișa pe avers monumentul, pe revers fiind înscrise numele membrilor din comitetul de inițiativă.

⁸ Ulterior s-a căsătorit cu o Văcărească (cf. afirmația orală transmisă nouă de prof. Edgar Papu).

¹ În ianuarie 1888 era comandată la preț de 18 000 lei aur, la atelierul artistului (*Poporul*, 1888, ianuarie 15—16).

² Tatăl său fusese consilier de stat și director al Școlii de belle-arte din Varșovia (O vizită la sculptorul Hegel, în *Cronica*, 1902, august 13); a studiat sculptura la Școala de arte și industrii din Paris (Arhivele statului, București, Fond Ministerul Instrucțiunii, dosar 215/1899, f. 7), unde a avut ca profesori pe Jouffroy și Colet (W. C. Hegel, în *Revista poporului*, 1906, iunie).

recomandă pentru predarea cursului de desen ornamental și de modelaj sculptură la Școala de arte și meserii, mai întâi neretribuit (decembrie 1890 — iunie 1891), apoi, de la 1 septembrie 1891, angajat în calitate de șef de atelier clasa a II-a⁹. Cum numirea sa a stîrnit o violentă campanie de presă¹⁰ împotriva « trădătorilor » care sprijineau cu atîta ardoare un artist străin în detrimentul sculptorilor din țară, Hegel a cerut naturalizarea și a obținut-o imediat, ceea ce a încheiat controversele în favoarea sprijinitorilor săi¹¹.

Acest act, precum și faptul că s-a dovedit de la început un bun pedagog¹², i-au atras și mai multe simpatii, precum și numeroase comenzi. Alături de I. Georgescu și Carol Storck, este, între 1890 și 1905, cel mai solicitat sculptor de portrete. În 1892 se remarcă printr-o lucrare îndrăznească, prezentînd un anteproiect pentru un monument al Independenței române, care ar fi trebuit să aibă înălțimea de 40 metri. Inspirat după Columna lui Traian din Roma, monumentul era alcătuit dintr-o bază poligonală sculptată (basorelieful cu scene din istoria națională modernă) pe care se afla o coloană de-a lungul căreia se desfășurau 64 de scene din istoria veche a României, iar deasupra ei, statuia României victorioase¹³. Cum era de așteptat, schița a fost admirată, însă a rămas nerealizată. Din același an datează bustul lui Mihail Eminescu (bronz)¹⁴ instalat, împreună cu cel al Comitelui Rosetti, de Ion Georgescu, pe aleea principală din fața Ateneului. Alte comenzi mai importante realizate în anii următori, ca statuia *Justiția* pentru Palatul Justiției din București (1892)¹⁵, bustul lui M. Kogălniceanu de la Galați¹⁶, două statui decorative, una înfățișînd literatura, cealaltă dreptul, pentru Academia Mihăileană și frontonul de la Școala de anatomie din Iași, îl impun mereu atenției publicului și, mai ales, oficialităților. La moartea lui Ion Georgescu, survenită neașteptat în 1898, Hegel primește, pe bună dreptate, catedra de sculptură a acestuia de la Școala de belle-arte.

În 1899, un comitet de inițiativă îi comandă Statuia Pompierilor de la 1848, care se va dovedi o



Fig. 1. Miron Costin (bronz). Muzeul de artă al Republicii Socialiste România.

lucrare capitală în creația sa și unul din puținele monumente artistice deosebite ale capitalei.

În anii următori a executat numeroase portrete, printre care se remarcă bustul prietenului său V.A. Urechia¹⁷, care l-a dăruit în octombrie 1901 Ateneului, împreună cu macheta monumentului Pompierilor, precum și bustul fostului director al C.F.R.-ului, instalat în curtea Școlii de poduri și șosele¹⁸.

În 1902, un cronicar care i-a vizitat atelierul consemna că a văzut terminat bustul în marmură al chirurgului Leonte, cel al lui Gogu Cantacuzino (marmură, care urma să fie așezat în sala de ședințe a senatului) și că la acea dată Hegel lucra concomitent la o statuie, la un medalion pentru pedestalul farului din Constanța (diametrul 2,25 m), la bustul lui G. Chițu, pentru holul Adunării deputaților¹⁹, și la un basorelief de pe soclul statuii lui C.A. Rosetti din București (se va inaugura în 1903) care, așa cum remarcă George Oprescu, « ne duce cu gîndul la faimoasa statuie a lui Voltaire » de Houdon, aflată la Comedia franceză.

De altfel succesul lui este întărit din nou în 1903, prin obținerea unei comenzi oficiale — statuia

⁹ Arhivele statului, București, Fond Ministerul Instrucțiunii, dosar 1004/892, f. 18 și dosar 779/891, f. 57.

¹⁰ S., *Școala de meserii din București*, în *Naționalul*, 1891, octombrie 4.

¹¹ Prin acest act se îndeplinea un deziderat, vechi de un sfert de veac, al multor pașoptiști, care doreau să creeze o stare de efervescență pe tărîmul sculpturii, aducînd definitiv în țară un sculptor străin renumit, văzut atunci de unii în persoana lui Coupeau, care fiind văduv ar fi putut fi desigur convins să accepte această ofertă (cf. *Însemnare, Supliment la Amicul familiei*, 1863, nr. 1).

¹² A mai fost totodată profesor de desen, la Școala normală de institute, și inspector general de desen, în 1904 (W. C. Hegel, în *Revista poporului*, 1906, iunie).

¹³ *Timpul*, 1892, mai 1.

¹⁴ *Paloda*, Birlad, 1892, august 6.

¹⁵ S., *Oamenii noștri iluștri*. W. C. Hegel, în *Universul literar*, 1906, octombrie 16.

¹⁶ *Gazeta Transilvaniei*, 1893, octombrie 19/31.

¹⁷ Din știrea publicată în ziarul *Universul* din 1 octombrie 1901 aflăm totodată că lucrarea a fost premiată într-o expoziție pariziană.

¹⁸ *Universul*, 1901, octombrie 15.

¹⁹ ★★, *O vizită la sculptorul Hegel*, în *Cronica*, 1902, august 13; S., *Oamenii noștri iluștri*. W. C. Hegel, în *Universul literar*, 1906, octombrie 16.



Fig. 2. Ștefan cel Mare (gips). Muzeul de artă al Republicii Socialiste România.

lui V. Alecsandri la Iași²⁰ și a premiului II obținut la concursul pentru un monument din centrul Bucureștiului.

Un bust pentru Primăria ieșeană și bustul domnitorului Ștefan cel Mare²¹, dăruit de autor Liceului Lazăr, sînt realizările cele mai cunoscute ale anului 1905. Seria portretelor din această perioadă mai poate fi completată cu busturile lui C.I. Stăncescu²², P.S. Aurelian, dr. I. Kalinderu ș.a.

O comandă oficială mai deosebită din această perioadă, însă slab realizată, o constituie busturile lui Dinicu și Radu Goleșcu din cadrul Monumentului Goleștilor din București (1908). Bătrînețea își spunea cuvîntul, ceea ce îl determină să înceteze a mai lucra, realizînd arar cîte un portret doar pentru persoane apropiate lui, cum este bustul lui C. I. Stăncescu, pe care l-a expus la Salonul din 1910. Moare în 1918 la București (după unele informații orale) și nu în Statele Unite ale Americii, cum acreditează Lucian Predescu²³.

★

Wladimir Constantin Hegel a fost un sculptor remarcabil, care prin opera și personalitatea sa s-a

impus incontestabil în sculptura românească între 1890 și 1905. Caz rar pe atunci în țara noastră, el a reușit să realizeze cîteva monumente publice care fac cinste artei noastre — Miron Costin și Vasile Alecsandri la Iași, C. A. Rosetti și Monumentul Pompierilor la București —, precum și zeci de busturi funerare, imprimînd, alături de Ion Georgescu, de Karl și de Carol Storek, spiritul neoclasic în sculptura românească. Hegel s-a dovedit totodată și un foarte bun și înflăcărat pedagog²⁴. Împărtaşind temeinicele sale cunoștințe în sculptură mai întîi elevilor săi de la Școala de arte și meserii, unde, alături de modelaj, va mai preda un timp și gravura, apoi celor de la Școala de belle-arte, Școala de pictură a Ateneului²⁵ și de la Școala normală de institutoare, el impune generațiilor de sculptori pe care le-a îndrumat respectul pentru meșteșugul



Fig. 3. — Portret de bărbat (marmură). Muzeul de artă al Republicii Socialiste România.

artistic. Dintre elevii săi care s-au relevat este de ajuns să menționăm pe Brâncuși și Paciurea, Hegel sprijinindu-l chiar pe ultimul să plece la specializare în străinătate.

PETRE OPREA

²⁰ George Oprescu, *Sculptura românească*, București, 1965, p. 68.

²¹ Această lucrare sculptorului a dăruit-o Liceului Gh. Lazăr, în 1905 (*Secolul*, 1905, martie 7).

²² I. Gruia, *Expozițiunea Salonul Oficial*, în *Secolul*, 1910, mai 8.

²³ Lucian Predescu, *Enciclopedia Cugetarea*, București, 1940, p. 392.

²⁴ A scris și o broșură: *Desenul de pe naturi* (S., Oamenii noștri iluștri. W. C. Hegel, în *Universul literar*, 1906, octombrie 16).

²⁵ *Familia*, 1893, decembrie 5; Petre Oprea, *Note asupra învățămîntului artistic particular la București în ultimul pătrar al secolului al XIX-lea*, în *SCIA*, seria artă plastică, 1969, nr. 1.

Les informations publiées dans cette note viennent compléter ce que l'on savait déjà sur la biographie de Vladimir Constantin Hegel (1838–1918), personnalité artistique importante pour la sculpture et l'enseignement artistique roumains.

EUGENIU VOINESCU

NOTĂ BIOGRAFICĂ

Pictorul Eugeniu Voinescu s-a născut, după cum dovedește actul de naștere, la Iași, în «anul 1842 Mai 26 zile. Din pravoslavnicii părinți anume Dumnealui Colonelul Iorgu Voinescu Consul Elinesc cu soția Dumisale Smaranda fiica Dumisale Aga Gheorghe Negruzți, s-au născut un fiu. S-au numit Evghenie fiindu-i naș Dumneaei visterniceasa Pulcheria Ghica pentru care i se dă această adevărînță. . . »¹.

Trimis la Paris să învețe dreptul, ar fi luat, ca amator, lecții de pictură și cu Gustave Courbet². După întoarcerea în țară, se stabilește la proprietatea sa din comuna Plopanu, plasa Pucești (jud. Tutova), unde este numit primar între 15 aprilie 1872 și 1 decembrie 1874. Mai târziu intră în diplomatie și la 13 decembrie 1879 este numit consul general la Budapesta. De aici este mutat, la 13 octombrie 1881, la Constantinopol, de unde pleacă la Odesa, la 14 octombrie 1883. În calitate de consul la Odesa este însărcinat să cumpere o marină de pictorul rus Aivazovski.

În 1889, la vârsta de 47 de ani, debutează ca pictor la Salonul Ateneului și primește în același an o mențiune onorabilă la expoziția universală de la Paris. Apoi, renunțând la cariera diplomatică, se dedică cu totul picturii și este numit profesor suplinitor la catedra de pictură și perspectivă a Școlii de belle-arte din Iași, la 1 octombrie 1892, înscriindu-se în același timp și la Societatea «Cercul artistic». În anul următor, la 19 iunie 1893, este transferat ca profesor suplinitor la catedra vacantă de pictură și desen a Școlii de belle-arte din București. Participă la expoziția «Cercului artistic» din 1893 și la expoziția Artiștilor în viață din 1894, unde primește o mențiune onorabilă. Lucrările expuse reprezintă în majoritate peisaje marine. La expoziția operelor Artiștilor în viață din 1896 expune patru peisaje: *Slănicul din Moldova*, *Valea Boilor*, *La pescuit* și *Veneția*.

¹ Documentele, actele și scrisorile artistului folosite la stabilirea biografiei și a datelor necunoscute despre artist provin din fondul St-Georges și se află la Galeria națională.

² Dacă artistul a făcut studii de pictură și în țară, sau numai în Franța, nu s-a putut stabili cu precizie până în prezent. Indicații vagi și sporadice din presa vremii, neconfirmate de nici un document, informează că ar fi studiat întâi dreptul și literatura la Atena, apoi la Paris.

În anul următor, la aceeași expoziție, unde participă cu 11 lucrări, primește medalia clasa a II-a. De data aceasta se prezintă aproape numai cu portrete: tipuri din Rucăr, Ialomița, câteva peisaje din Constantinopol și trei marine. În 1898, tot la expoziția operelor Artiștilor în viață, expune alte trei marine alături de proiectul frizei *Civilizațiile antice până la Roma*, pentru Universitatea din Iași.

Numit, la 28 octombrie 1898, prefect al județului Tutova, nu-și încetează activitatea artistică, rămânând membru al Societății «Cercul artistic». La expoziția oficială din 1898 primește medalia clasa a II-a. Împreună cu G. D. Mirea și Ion Georgescu este secretar în biroul primei subcomisii care se ocupă cu organizarea expoziției de arte plastice de la Expoziția universală din 1900 de la Paris. Își reia activitatea pedagogică la 1 aprilie 1899, până la 10 octombrie 1900 fiind profesor suplinitor la catedra de pictură și desen a Școlii de belle-arte din București. Camil Ressu, căruia i-a fost profesor, îl va descrie astfel: «Noi începătorii eram lăsați în grija lui Eugen Voinescu, un domn vîrstnic, protocolar, fost consul la Odesa, de unde i se trăgea specialitatea de pictor de marine. Corecta înmănușat, descriind cu bastonul piruete pe urmele trăsăturilor desenelor noastre»³. După moartea lui Ion Georgescu este ales, la 12 martie 1901, președinte provizoriu al «Cercului artistic».

În toamna anului 1903 începe zugrăvirea catedralei din Turnu-Măgurele, la care inițial fusese stabilit să colaboreze cu Constantin Pascali; certindu-se însă cu acesta, se hotărăște să-l ia ca ajutor pe Romeo Gerolamo. Tot în această perioadă și tot împreună cu Romeo Gerolamo (pictor decorator la Teatrul Național) a pictat biserica Sf. Nicolae Vlădica din Prund⁴, care se tirnosește la 7 noiembrie 1904 (socotită cu acest prilej o podoabă artistică a Bucureștiului).

În 1905 și 1906 are expoziții personale la Ateneu și participă la Expoziția generală română. În aceste expoziții figurau în special marine, dar și peisaje reprezentînd interioare sau clopotnițe de biserici, precum și proiecte de pictură bisericească de la bisericile pe care le-a zugrăvit.

³ Camil Ressu, *Însemnări*, București, 1967, p. 22.

⁴ Biserica Sf. Nicolae Vlădica se află pe str. 11 Iunie, în apropierea Mitropoliei.

Doi ani mai târziu, în 1908, are o altă expoziție personală la Palatul Ateneului, unde expune 77 de lucrări. În ianuarie 1909 termină portretul episcopului Melchisedec și primește de la Pimen, episcop al Dunării de Jos, autorizația de a angaja lucrări de pictură bisericească. Expune patru lucrări la Salonul Oficial și în același an, la 6 mai, încetează din viață. În amintirea sa, soția artistului, Florica Sion-Voinescu donează, la 14 iulie 1909, 50 de icoane pictate de el Școlii de belle-arte din București unde a fost o vreme profesor.

În necrologul artistului semnat de Vasile Răvici⁵, Eugeniu Voinescu este apreciat ca cel mai însemnat pictor de marine din țara noastră și i

se subliniază meritul de a fi stăruit pentru înființarea unei școli de pictură pentru fete, care a funcționat la Ateneu și unde a predat pictura. (Înființată cu sprijinul lui Constantin Exarhu, această școală va trece ulterior la stat.)

Studiind activitatea sa constatăm că, deși cunoscut ca pictor de marine, Voinescu a fost foarte preocupat de pictura murală⁶. A pictat două biserici și a realizat mai multe ansambluri decorative, din care amintim: *Academia lui Platon* și *Nașterea lui Venus* (comandate de Elena Gh. Economu), trei plafoane reprezentând glorificarea artelor, în Palatul Gh. Cantacuzino, panoul *Navigațiunea*, la Banca Națională, friza *Civilizațiile antice pînă la Roma* (lungă de 60 m), de la Universitatea din Iași.

Un proiect⁷ — nerealizat — adresat ministrului pentru decorarea Ministerului Lucrărilor Publice dovedește interesul său pentru pictura decorativă și concepția sa despre acest ansamblu, care trebuia să reprezinte trecutul și prezentul într-o neîntreruptă evoluție. Pentru obținerea unității de colorit și de viziune, artistul cerea să fie lăsat să execute singur întreaga lucrare, avînd ca ajutoare pe Romeo Gerolamo și pe L.A. Galeota⁸.

În pictura de șevalet a lui Eugeniu Voinescu domină peisajele marine, dar găsim și lucrări cu subiecte istorice (*Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia*, tablou inspirat din *Istoria românilor sub Mihai-Vodă Viteazul* de Nicolae Bălcescu); portrete și tipuri pitorești (*Ciobănaș*, *Tătarul Ali*, *Lina Țiganca*, *Sora Ana* — expusă în 1903); scene de gen (*Turcoaise lucrînd la un covor*) sau scene biblice (*Noe ieșind din corabie*) etc.

Dintre regiunile muntoase ale țării, a pictat la Rucăr, Tirgu-Ocna, Slănicul-Moldovei, Dîmbovicioara, pînă în 1903; Pădurea Măgura, Cîmpina, Mănăstirea Govora, Cîmpulung, pînă în 1908.

Peisaje marine a pictat atît în țară, cît și în străinătate: Marea Neagră (Constanța și împrejurimile), Marea Nordului, Mediterana și Adriatica (la Capri, Veneția, în Crimeea și în Grecia), pînă în 1903; din nou Marea Neagră (Mamaia și Constanța), Mediterana și Adriatica, din diverse porturi și localități (Neapole, Menton, Insula Tenedos, Pireu, Bosfor, Smirna), pînă în 1908.

Marea este reprezentată în zori, în apus, pe furtună, cu scene de naufragii, lupte de mare, scene de pescuit etc. Din presa vremii aflăm că artistul picta de obicei în plin aer, plutind cu

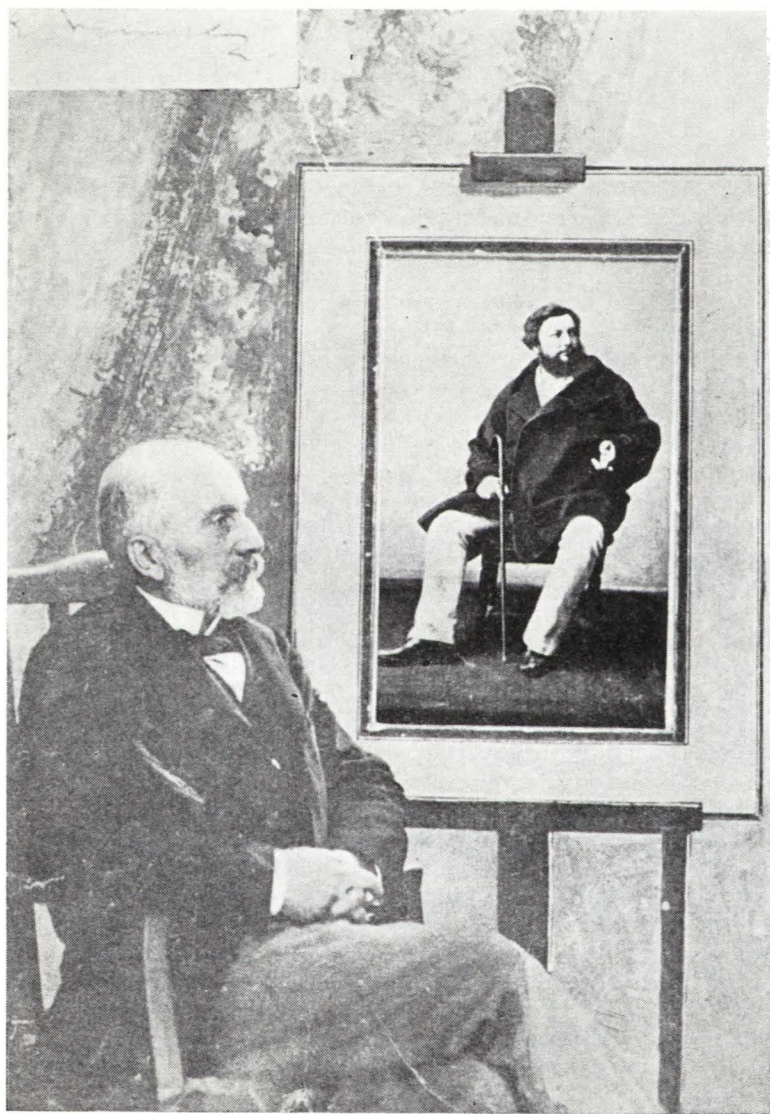


Fig. 1. — Pictorul Eugeniu Voinescu lingă portretul profesorului său, Gustave Courbet.

⁵ *Arta română*, V, 1909, nr. 4–5, p. 96.

⁶ Printre rețetele sale păstrate în manuscris găsim și una referitoare la modul de preparare a culorilor tempera.

⁷ A se vedea nota 1.

⁸ Pictor italian care a expus la mari intervale în București. În 1903 a deschis o expoziție în saloanele ziarului *L'Indépendance Roumaine* și în 1904 a participat la expoziția Tinerimii artistice.

Fig. 2. — Eugeniu Voinescu,
Naufragiații. 1,150 × 2,005.
1898. Galeria națională,
nr. inv. 3753.



Fig. 3. — Eugeniu Voinescu,
Peisaj de țară. Ulei pe pînă,
0,500 × 0,730. Galeria națio-
nală, nr. inv. 8726.



barca ori de pe puntea vapoarelor. Mai târziu, tot sub influența lui Aivazovski, va căuta să reprezinte natura în momente excepționale, pictînd nu un aspect văzut, ci o imagine închipuită despre o anumită înfățișare a naturii (furtuni, naufragii). Tot din această perioadă datează o serie de tablouri prezentate la expoziția din 1905 de la Ateneu, reprezentînd peisaje egiptene pictate din imaginație.

Ca pictor de marine, Eugeniu Voinescu s-a bucurat din partea contemporanilor săi de o apreciere exagerată, apreciere pe care o putem constata din prezența tablourilor sale în mai toate colecțiile importante de la sfîrșitul secolului trecut.

PAULA CONSTANTINESCU

EUGENIU VOINESCU (notices biographiques)

RÉSUMÉ

L'auteur publie quelques données inédites concernant la biographie d'Eugeniu Voinescu (1842—1909), artiste qui jouit à l'époque d'une assez grande vogue comme peintre de marines.

TREIZECI DE « CLEPSIDRE SUPRAPUSE »

În ceea ce privește creația brâncușiană, avem impresia că astăzi deținem abia jumătate din contribuția documentară (într-un fel sau altul) care s-ar putea produce.

Răsfoind anume ziarele locale din perioada muncii lui Brâncuși la Tîrgu-Jiu, am dat¹ peste reproducerea unei fotografii în aparență prin nimic demnă de a fi remarcată. Sub ea stă scris: « Columna Recunoștinții din Tg. Jiu, opera marelui sculptor român Brâncuș »; or, reproduceri în fel și chip ale *Coloanei infinite* există, iar la data publicării fotografiei în *Gorjanul*, *Coloana* strălucea aievea, în toată splendoarea ei, deasupra tirgului de pe Jiu; metalizarea fusese încheiată la 25 iulie². Cercetătorul, fie cît de puțin distrat, fie distras de textul explicativ de sub fotografie, va trece ușor mai departe fără să realizeze faptul pe care îl socotim cu totul remarcabil pentru exegeza brâncușiană: *Coloana* reprodușă în *Gorjanul* are nu $1/2 + 15 + 1/2$ elemente romboedrice, cît avea și are cea atunci înălțată la Tîrgu-Jiu, ci $1/2 + 29 + 1/2$ elemente! De unde și pînă unde această columnă pe care toți comentatorii lui Brâncuș o ignoră, dar în a cărei puțință stă să repună în discuție multe din analizele lor?

În cele ce urmează, o dată semnalarea făcută, încercăm o integrare a faptului documentar cîmpului constituit al exegezei brâncușiene.

Privită mai îndeaproape, fotografia se vedește a fi a unei coloane în lemn, ce se ridică din iarbă pe un fond de frunziș abundent. *Coloana* trebuie să fi fost de proporții mici, ori relativ mici, de vreme ce unghiul de fotografiere nu deformează elementele romboedrice, ele rămînînd identice de jos pînă sus. Așadar, la o primă vedere, s-ar zice că ne aflăm în fața unei *machete* de proporții reduse. Așezînd-o, cu ingeniozitate, în cadru natural, Brâncuși a reușit, grație modului nostru de a percepe prin fotografie, să anuleze, să subliimeze mărimea reală a machetei; a rămas, pură, numai impresia de grandoare.

Faptul că această machetă, chiar numai reprezentată prin fotografie, se găsea la locul activității lui Brâncuși de concepere și realizare a *Ansamblului comemorativ*, faptul că sculptorul a înstrăinat cuiva fotografia — de vreme ce ajunge să fie difuzată —, faptul că în ziar ea poartă numele *Coloanei* propriu-zise, abia înălțate, impun să o admitem drept prototip, preconizare a modului cum trebuia *efectiv* să arate *Coloana* în cadrul *Ansamblului* gîndit de artist. Așa cum — știut lucru — sculptorul a realizat *Poarta sărutului* pe baza unei (sau a unor) *machete* în ghips, se vede că, tot astfel, din timp, prin intermediul unei alte *machete*, el se decisese pentru un anumit număr de elemente și pentru o anumită

siluetă a operei ce spera să o edifice pe locul numit Tîrgul de fin. (Macheta în ghips a *Porții sărutului*, utilizată la Tîrgu-Jiu, s-a păstrat și a fost recuperată³. Să existe oare, pe undeva, modelul în lemn ce desfășoară spre infinit $1/2 + 29 + 1/2$ romboedre? Răspunsul — vom vedea cum dovedit — este negativ.)

Substituirea, în ziar, a operei propriu-zise prin macheta sa, cu toată diferența dintre ele, nu ne surprinde. Eroarea era « la îndemînă », o dovedește remarcarea atît de tirzie a greșelii... Constatată însă abia acum, scăparea se valorifică altfel, devine o eroare fericită pentru interpretarea creației sculptorului român. Complementar, în ce privește eroarea, să amintim existența unui precedent mai mult decît grăitor: cu zece luni mai înainte, același ziar⁴ publicase drept imagine a *Porții sărutului* fotografia *machetei* acestei lucrări, nici ea întru totul asemănătoare operei căreia i se substituia. Lipsa de discriminare netă între proiect și realizare — azi depășită — a făcut, în cazul *Porții sărutului*, o lungă carieră în critica de artă, intrînd pînă și în unele monografii dedicate lui Brâncuși⁵.

Imposibilitatea de a referi lucrarea *in situ* la vreo machetă a determinat pînă acum critica, în ce privește *Coloana* aflătoare la Tîrgu-Jiu, să dea un credit poate prea mare reflecțiilor realizatorului ei tehnic, inginerul Șt. Georgescu-Gorjan. Altfel deosebit de utile, contribuțiile teoretice relativ tîrzii ale realizatorului tehnic tind să absolutizeze, cumva, proporțiile *Coloanei* de $1/2 + 15 + 1/2$ elemente: « Brâncuși — scrie el — realizase, în 1937, perfecțiunea, la *Coloana infinită* de la Tg. Jiu, cu cei 29,35 m ai săi și cu admirabilul raport de suplețe 65. Acest raport explică avîntul spre cer al *Coloanei*, apariția ei aeriană, aproape nelegată de pămînt, el este imponderabilul care a dat tușa de desăvîrșire sumum-ului artei marelui nostru sculptor »⁶. Dar, iată, în confruntare directă cu macheta, *Coloana* pare că s-a înfăptuit așa cum s-a înfăptuit printr-o puternică cenzurare a intențiilor artistului din considerente ingineresti și — probabil — financiare⁷. *Coloana* ideală visată de sculptor întru cinstirea eroilor de pe Jiu trebuia (după cum — vom vedea — relevă macheta) să fie mult mai înaltă și mult mai zveltă. Este greu de admis că ceea ce a diminuat într-atît proiectul reprezentat de machetă au fost

³ Vezi Catalogul expoziției Brâncuși, București, 1970, p. 148–151.

⁴ *Gorjanul*, Tîrgu-Jiu, 8 noiembrie 1937.

⁵ David Lewis, C. Brancusi, London, 1957, R. nr. 34; V. G. Paleolog, C. Brancusi, București, 1947.

⁶ Șt. Georgescu-Gorjan, *Geometria Coloanei infinite*, în *România literară*, 1970, nr. 5.

⁷ Vezi și V. G. Paleolog, *Tinerețea lui Brâncuși*, București, 1967, p. 70.

¹ *Gorjanul*, Tîrgu-Jiu, 1938, 8–15 septembrie.

² Vezi dos. 103/1938, Arhivele Primăriei Tîrgu-Jiu.

rațiunile estetice. (Am pus alături imaginea *Coloanei* propriu-zise și imaginea machetei; emoțional, alăturarea a pledat în favoarea coloanei-machetă, cu un număr aproape dublu de elemente și cu raportul de suplețe 120 în loc de 64⁸.)

S-a spus sporadic și pînă acum — fără probe însă — că sculptorul ar fi dorit să ridice la Tîrgu-Jiu o coloană mult mai înaltă, uriașă. E de văzut dacă nu cumva întreg *Ansamblul Brâncuși* l-a ideat inițial la alte dimensiuni: *Poarta sărutului* ar fi trebuit să aibă o deschidere de 12 m și nu de 4 m cît are⁹, la *Masa tăcerii* ar fi trebuit să încapă umbrele Novacilor legendari, la dimensiunile la care îi proiectează conștiința mitizatoare¹⁰.

Mai puțin vag, V. G. Paleolog afirmă undeva că Brâncuși voia pentru Tîrgu-Jiu o coloană de două ori mai înaltă decît cea pe care a ridicat-o¹¹. Este demn de remarcat că dacă proiectul din machetă ar fi fost transpus la mărimea de 60 m (adică înălțime dublă față de cea a coloanei actuale), modulul, față de cel existent, ar fi trebuit să crească doar cu 5 cm; un element de coloană de acest tip ar fi avut nu 45:90:180 cm, ci 50:100:200 cm... Nu știm dacă din punct de vedere al rezistenței materialelor o asemenea coloană putea sau poate să fie înfăptuită, dar ea este, oricum, un vis de perfecțiune brâncușian limpede determinat, în ce privește forma, prin machetă (doi parametri: acel 1:2:4 ce exprimă formula «armoniei plastice» a romboedrului și raportul de suplețe RS=120), iar în ce privește înălțimea de mărturie lui V. G. Paleolog, în cazul că ar putea fi acreditată.

S-ar putea obiecta: dacă sculptorul avusese la Tîrgu-Jiu drept vis de perfecțiune o coloană de $1/2 + 29 + 1/2$ romboedre (adică RS=120), de ce

⁸ Preluăm, cu unele schimbări, formula de analiză a geometriei coloanelor infinite, utilizată la noi de Șt. Georgescu-Gorjan: $RS = H/M$, unde RS este raportul de suplețe, H înălțimea coloanei, iar M mărimea modulului, adică baza mică a unui element romboidal. (Amintim că descrise mai complet, elementele brâncușiene de coloană ajung cu timpul să satisfacă riguros proporția 1:2:4, ceea ce înseamnă: modulul (1), dublat (2), corespunde lățimii romboedrului, iar împărțit (4) dă înălțimea lui.) Corectivul nostru, impus de necesități de analiză a unor coloane prezumtive, constă în aceea că nu luăm în considerație înălțimi ale coloanelor măsurate «pe viu», ci pe cele ce rezultă, pur matematic, din înmulțirea înălțimii unui element de coloană la numărul de elemente pe care le presupune. În acest mod RS al *Coloanei* de la Voulangis (1920) este 40 și nu 39, iar RS al *Coloanei* de la Tîrgu-Jiu este 64 și nu 65. Este evident că în această situație putem opera cu o formulă mai simplă de calculare a raportului de suplețe: $RS = 4NE$, unde NE reprezintă numărul de elemente ce intră în componența unei coloane, inclusiv jumătățile (Ex.: $NE = 1/2 + 15 + 1/2 = 16$).

⁹ Tretie Paleolog, *Mic istoric al Trilogiei lui Brâncuși de la Tg. Jiu*, ms. la Cercul de studii Brâncuși, p. 11.

¹⁰ Mărturie lui Const. Ionașcu, fișierul Cercului de studii Brâncuși.

¹¹ V. G. Paleolog, *De la Genèse de la «Via Sacra» de Tg. Jiu*, Academia Republicii Socialiste România, Centre d'Histoire, Philologie et Ethnographie, Craiova, 1967, lito., p. 11.

nu a realizat-o pentru înălțimea de 30 m (cît are cea actuală), înălțime pe care o recomandau calculele inginerului Gorjan? Oare faptul că sculptorul nu a dat curs, pentru această înălțime de 30 m, machetei sale nu probează că el însuși, de la o vreme, n-a mai crezut în perfecțiunea artistică a unei coloane de $1/2 + 29 + 1/2$ romboedre?

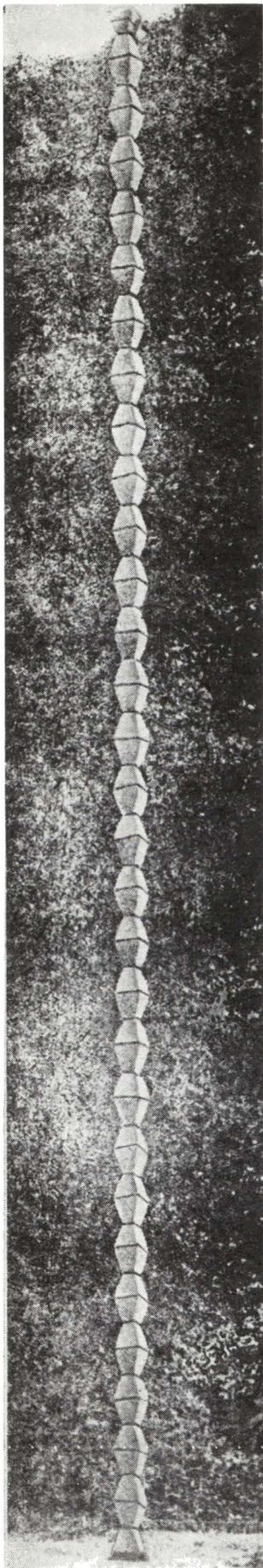
Într-adevăr: rațiuni estetice l-au determinat pe Brâncuși să nu transpună coloana machetă la scara impusă de $H=30$ m, dar rațiuni estetice în alt sens. Luînd în considerație toate coloanele create de artist între 1918 și 1937 se poate observa lesne că la creșteri ale raportului de suplețe corespund sistematic creșteri ale mărimii modulului: $M=f(RS)$. Dacă, în cazul *Coloanei* de la Tîrgu-Jiu, pentru $RS=64$ Brâncuși a găsit satisfăcător, din punct de vedere artistic, un modul $M=45$ cm, este evident (deși nu putem stabili riguros matematic o regulă) că pentru $RS=120$ se impunea un modul mai mare ($M>45$ cm); adică *a fortiori* intervenea imposibilitatea de a realiza o atare coloană la cote mai mici de 54 m. $RS=120$ impune $H>54$ m. În consecința acestui imperativ estetic ($M>45$ cm pentru $RS=120$) Brâncuși pare să se fi oprit la prima cifră rotundă de după 45, adică a luat $M=50$ cm, ceea ce l-a condus la ideea — menționată de V. G. Paleolog — a unei coloane de 60 m. Acel imperativ estetic privitor la înălțimea unei coloane cu $RS=120$, și anume $H>54$ m, se rezolva astfel printr-o soluție proximă, minimală: $H=60$ m.

Calculul poate fi refăcut și altfel, anume pe baza proporțiilor *Coloanei* de $1/2 + 9 + 1/2$ romboedre ridicată de Brâncuși la Voulangis. Această coloană mai veche (1920) are $RS=40$ și $M=18,5$ cm. Dacă $M=f(RS)$ și dacă pentru $RS=40$ corespunde $M=18,5$ cm, atunci pentru $RS=120$ va corespunde $M=?$ Rezultă că modulul unei coloane atît de suple ar trebui să aibă $M=55,5$ cm. Aflăm, pe altă cale (care probează astfel solidaritatea de concepție a creațiilor din ciclul coloanelor) același lucru: pentru $RS=120$ ar corespunde un $M=55,5$ cm, adică o coloană înaltă de 66,6 m.

Credem că am răspuns, astfel, obiecției. Din punct de vedere estetic, o coloană cu $RS=120$ nu-i apărea de loc satisfăcătoare lui Brâncuși dacă ar fi fost să fie realizată la o scară corespunzătoare unui $H=30$ m. Frumusețea unei astfel de coloane cu $1/2 + 29 + 1/2$ romboedre se încheagă și strălucește mai presus de a celorlalte abia la cote de cca. 60 m. E ceea ce *a simțit* Brâncuși. Astfel matematica nu face decît să nuanțeze inefabilul, existența unor rigori ascunse ale genialității.

Din argumentarea făcută pe cele două căi decurge — probabil s-a observat — încă o consecință: mărturie pomenită a lui V. G. Paleolog despre preocuparea brâncușiană pentru o coloană dublu de înaltă, mărturie vehiculată *ca atare* de prietenul lui Brâncuși, își află, cumva, acreditarea.

Existența machetei *Columnnei Recunoștinții de la Tg. Jiu* pune în discuție și o altă regulă stabilită de Șt. Georgescu-Gorjan. Pe baza analizei matematice a șirului de coloane (inclusiv o încercare, iar macheta este, și ea, *măcar* o încercare) concepute în timp de Brâncuși (1918–1937), s-a susținut că



numărul romboedrelor întregi sporește de la o coloană la alta nu oricum, ci așa încît — după cum se exprimă Gorjan — fiecare coloană diferă de cea precedentă sau de cea următoare cu un număr de trei elemente întregi ($1/2 + 3 + 1/2$; $1/2 + 6 + 1/2$; $1/2 + 9 + 1/2$; $1/2 + 12 + 1/2$; $1/2 + 15 + 1/2$). Or, iată că această machetă cu cele $1/2 + 29 + 1/2$ romboedre nu vrea să se supună regulii, deși e atît de aproape de satisfacerea ei încît, o clipă, îți vine să crezi că artistul a greșit la numărătoare! O altă justificare cifrică pentru cele $1/2 + 29 + 1/2$ elemente pare imposibil de găsit; s-ar zice că o cifră atît de contradictorie probează, dacă nu o eroare, un arbitrar asupra căruia ar fi de preferat să nu zăbovim, expediind macheta ca pe un moment nesemnificativ. Nu împărtășim de loc această rezolvare. Vom dovedi că:

— Numărul elementelor nu este întîmplător, ci e vorba de un act deliberat, de o alegere. Alegerea se justifică atît în sine, cît și în raport cu coloanele brâncușiene anterioare.

— Numărul elementelor, înțeles adecvat, propune o schimbare a modului de a considera toate coloanele lui Brâncuși, luminîndu-le implicit semnificația.

— Numărul elementelor coloanei-machetă trimite la structura Ansamblului de la Tîrgu-Jiu, contribuind la clarificarea unor aspecte de geneză a acestei capodopere.

E locul, în scopurile formulate, să ne punem întrebarea: cînd și unde anume s-a născut proiectul reprezen-

tat prin fotografia reproducă în *Gorjanul*? Să fi realizat Brâncuși macheta *Coloanei* în țară, așa cum a realizat o machetă a *Porții sărutului*? Să fi adus macheta, miniaturală, ori numai fotografia ei, de la Paris? Criticul V. G. Paleolog crede că imediat după acceptarea propunerii de a lucra la Tîrgu-Jiu, Brâncuși venea în patrie înarmat cu o machetă a *Monumentului* (viitorul *Ansamblu*, care pe atunci se reducea la ideea unei coloane romboedrale)¹². Tretie Paleolog susține, la rîndul său, că Brâncuși ar fi sosit de la Paris cu un proiect mai amplu, sub următoarea formă: « o schiță a *Coloanei* și alta a *Porții sărutului* »¹³. Punctul nostru de vedere, prevalîndu-se de amîndouă, diferă încă o dată: se pare că Brâncuși aducea cu sine în țară, spre a le prezenta Ligii naționale a femeilor din Gorj, ligă ce patrona lucrările, două fotografii de maximă importanță: fotografia frontală a *variantei pariziene* a machetei *Porții sărutului* și fotografia în discuție, *Coloana* cu $1/2 + 29 + 1/2$ romboedre; poate și altele.

Luată probabil și în vederea unei reconstituiri a machetei la Tîrgu-Jiu, prima fotografie avea să rămînă, prin aceasta, necunoscută în străinătate; în schimb, ea apărea în *Gorjanul*. Să reținem, așadar, amănuntul semnificativ că ziarul din Tîrgu-Jiu conține nu imaginea machetei recreate în 1937 în țară — cum s-a crezut o vreme¹⁴ —, ci imaginea, întrucîtva diferită, a machetei pariziene a *Porții* — după cum s-a observat mai apoi¹⁵. E dovada certă că această fotografie a fost adusă de la Paris și pusă în circulație de către Brâncuși ca o primă informare asupra viitoarei *Porții*.

La fel, necunoscută în străinătate avea să rămînă fotografia *Coloanei* de $1/2 + 29 + 1/2$ romboedre. Susținem că proiectul *Coloanei* cu zveltețea 120 și înălțimea ce ar fi rezultat în consecință a fost înfăptuit de Brâncuși tot la Paris, în preajma anului 1935 (înaintea primei machete a *Porții sărutului*)¹⁶.

¹² V. G. Paleolog, *De la Genèse...*, p. 10.

¹³ Tretie Paleolog, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴ Vezi Eugen Ciucă, *Brâncuși inedit*, în *Luceafărul*, 1964, nr. 26; Barbu Brezianu, *Un prim-plan al « Porții sărutului »*, în *România literară*, 1969, nr. 9.

¹⁵ Vezi V. G. Paleolog, *Despre « Portalul sărutului »*. O considerare somatoscopică, în *România literară*, 1969, nr. 21; se amintește un studiu comparativ al celor două machete și al *Porții* datorat arh. Viorel Vuia.

¹⁶ Se crede că pe două fotografii cedate de sculptor pentru volumele pe care i le consacrau David Lewis (*op. cit.*) și Christian Zervos (*C. Brancusi*, în *Cahiers d'Art*, Paris, 1957), însuși sculptorul a datat realizarea *Porții sărutului* 1935—1937 și, respectiv, 1935—1938. Nepotrivirea, Barbu Brezianu (*art. cit.*) o interpretează în favoarea anului 1937, susținînd că Brâncuși « include data concepției lucrării (1935) și data realizării ei (1937) », « 1938 fiind însă anul inaugurării oficiale a ansamblului arhitectural ». B. Brezianu urmează astfel o greșeală a Carolei Giedion-Welcker și a altora, căci, după cum rezultă din mărturiile (vezi *Mărturiile unui cioplitor*, în *Ramuri*, 1965, nr. 3), ca și din unele documente de arhivă (vezi dos. 103/1938, Arhivele Primăriei Tîrgu-Jiu), realizarea *Porții sărutului* a fost încheiată în 1938. Articolul Cludiei Milian dedicat *Porții sărutului* (Sinteză și spirit românesc, în *Gorjanul*, 1937, 8 noiembrie) apare ilus-

Teza că acest proiect de coloană — pe care l-am numit un vis de perfecțiune brâncușian ne-realizat — s-a zămislit la Paris decurge dintr-un aspect cu totul nou pe care îl aducem acum în discuție: fotografia coloanei-machetă de $1/2 + 29 + 1/2$ romboedre este trucată; trucată de însuși Brâncuși!

Observarea faptului cere multă atenție; Brâncuși, întrucât voia să creeze altora și sieși senzația deplină a unei coloane autentice, coloană pe care ar fi vrut s-o înalțe aievea, a șters cu grijă urmele trucului; pe de altă parte, nu putem apela decât la o reproducere veche, rămasă uitată într-un ziar de provincie (pe care, în scopurile cercetării noastre, a trebuit încă s-o re-reproducem). Cu toate acestea, orice echivoc este exclus. Anumite detalii ale frunzișului, detalii identice care se repetă pe verticală, de câteva ori la distanțe egale, conduc cu precizie la depistarea unor linii orizontale de lipitură, trei la număr: maiestuoasa Coloană de $1/2 + 29 + 1/2$ romboedre s-a încheșat din bucăți de fotografii ale unei alte coloane mai mici. Compararea părților conduce ferm la concluzia că «materia primă» utilizată pentru realizarea machetei o reprezintă imaginile identice ale unei coloane în aer liber având $1/2 + 9 + 1/2$ romboedre: Coloana de la Voulangis, ridicată de Brâncuși în 1920! Au fost utilizate în moduri diferite patru fotografii de același tip ale Coloanei.

Comunicăm, întrucât prezintă importanță, rezultatele observării asupra modului cum a procedat Brâncuși:

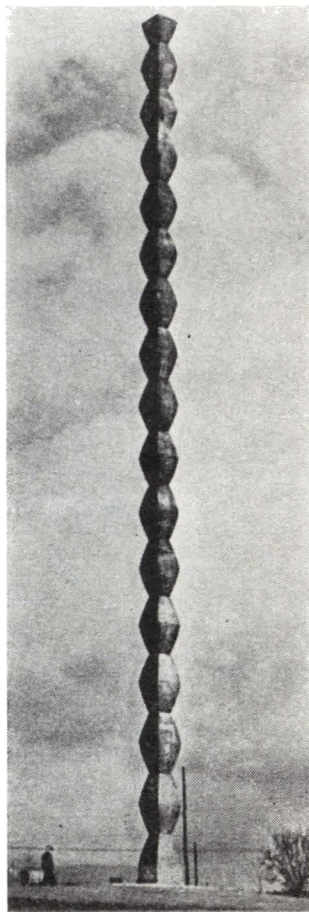
«Construirea» coloanei-machetă a început de la bază. Spre a se putea «supraetaja» prima fotografie așa încât să sporească numărul romboedrelor, s-a înălțurat printr-o tăietură pe orizontală, nu numai jumătatea de romboedru corespunzătoare vârfului coloanei, ci și întreg romboedrul aflat dedesubt, deoarece, dacă nu s-ar fi procedat astfel, în fotografia trucată ar fi apărut prea devreme — trădând colajul — o zare de cer: frunzișul, în imaginea coloanei din 1920, se termina (vezi vârful coloanei-machetă) în dreptul ultimului romboedru întreg. Din prima fotografie au rămas, prin urmare, opt romboedre întregi și jumătatea de la baza coloanei, inclusiv imaginea solului. Construind mai departe trupul coloanei sale uriașe, Brâncuși a trebuit să taie a doua fotografie-tip nu numai sus, ci și în partea ei de jos, renunțând din nou, și la acest capăt, la un romboedru și jumătate, spre a exclude astfel anumite detalii: ale solului și ale locului unde frunzișul se înalță din iarbă. A obținut astfel un nou fragment de fotografie conținând șapte romboedre întregi pe un fond uniform de frunziș. Un atare fragment a fost suprapus nu o

trat de fotografia machetei Porții (chiar dacă sub ea scrie «Portalul de piatră din parcul orașului Tg. Jiu»), așa încât nu e elocvent pentru o datare, cum s-a susținut. Cît privește «nepotrivirea» menționată, interpretarea corectă este: artistul a datat fotografia cedată pentru monografia lui David Lewis 1935—1937, pentru bunul motiv că ea reprezintă doar macheta lucrării, iar fotografia din albumul Zervos a datat-o 1935—1938 deoarece reproduce imaginea în situ a Porții. Oricum: anul realizării primei machete a Porții sărutului — 1935 — apare ca dată certă.

dată, ci de două ori celui de la bază. În sfârșit, ajungem la ultimul fragment, cel ce conține vârful coloanei. Ar fi fost natural ca și de astă dată, procedând după tipic, Brâncuși să opereze o tăietură minimă, adică, invers primului caz, să înlăture din fotografie doar partea cu romboedrul și jumătatea de la baza coloanei; tăietura ar fi dat astăzi deplină satisfacție unor calcule, căci, în acest caz, coloana rezultată ar fi fost de tipul $1/2 + 30 + 1/2$, adică ar fi relevat, ca număr de romboedre întregi, un frumos multiplu de 3. Artistul, însă, preferă să se comporte «aberant»: el renunță acum la două romboedre și jumătate. Se obține astfel $(8 + 1/2 + 7 + 7 + 7 + 1/2)$ coloana-machetă de $1/2 + 29 + 1/2$ romboedre, coloană care n-a existat niciodată aievea, ea aparținând — oare pentru totdeauna? — universului ficțiunii fotografice.

Vădit lucru, această derogare în comportament, această intenționalitate în cazul ultimei tăieturi ascunde ceva, un alt criteriu sau calcul. Cunoscând arhetipul din care a crescut coloana-machetă, calculul ascuns al sculptorului nu e tocmai greu de stabilit: proiectul de coloană cu $1/2 + 29 + 1/2$ romboedre este exact triplarea arhetipului de la Voulangis, prima sa coloană în aer liber, compusă din $1/2 + 9 + 1/2$ romboedre...

Este cel mai plauzibil lucru să credem că sculptorul a executat fotografia trucată la Paris, în propriul său atelier fotografic. Poate cu mult înainte de 1935. Oricum, dacă va fi existat mai de mult, temerarul proiect capătă actualitate în preajma acestui an. Când Aretia Tătărescu îi sugerează că pentru monumentul comemorativ de la Tîrgu-Jiu ar fi potrivit Cocoșul, Brâncuși are răspunsul pregătit: va ridica o coloană; desigur, una cum nu mai realizase pînă atunci; desigur, una la care gîndise. În același sens: încă la 7 ianuarie 1935 artistul împărtășea inginerului Șt. Georgescu-Gorjan intenția de a ridica la Tîrgu-Jiu o coloană «care pune probleme noi»¹⁷. Ceva mai tîrziu Brâncuși vine cu fotografia-machetă în țară¹⁸.



¹⁷ Șt. Georgescu-Gorjan, *Realizarea Coloanei infinite*, în *Arta plastică*, 1965, nr. 2.

¹⁸ Imaginea columnei-machetă apare, în 1938, sub o notă prin care Liga națională a femeilor din Gorj anunță aminarea serbării de comemorare a eroilor de pe Jiu. Se

Revenind la numărul de elemente conținut de coloana-machetă: anunțăm că el poate pune în discuție o anume optică, larg răspândită, privind toate coloanele lui Brâncuși. În ce sens: acel număr de $1/2 + 29 + 1/2$ romboedre, întrucît luat în sine contrariază, devine un argument (ce se adaugă altora, asupra cărora nu vom putea insista) în favoarea ideii după care orice coloană a infinitului trebuie înțeleasă, sub aspectul genezei, ca alcătuită nu dintr-o suprapunere de romboedre, ci dintr-o suprapunere de forme tip «clepsidră»; (clepsidrele — ele — generează apoi romboedre, căci ochiul uman înclină să configureze spontan ceea ce se decupează mai net: romboedrele; Brâncuși a presupus acest fapt de percepție vizuală, această transfigurare conferindu-i valoare de semnificare). Ajunge așadar să schimbăm etalonul, să admitem drept etalon «clepsidra» pentru ca macheta să se limpezească în alcătuirea ei numerică: ea desfășoară, astfel, spre cer, nu $1/2 + 29 + 1/2$ elemente, ci pur și simplu 30, — 30 de «clepsidre» suprapuse. (Coloana de la Voulangis avea 10 elemente, scaunele apar ca monadice, elemente întregi detașate, nicidecum ca reprezentînd $1/2 + 0 + 1/2$ romboedre; toată teoria după care Brâncuși a așezat în vârful coloanelor sale cîte o jumătate de romboedru spre a crea astfel impresia unei joncțiuni cu nemărginirea e un fel de a spune, căci tensiunea între cer și pămînt este deja dată la nivelul oricărui scaun ori soclu brâncușian de tipul clepsidrei)¹⁹.

Înțeleasă ca o suprapunere de 30 de elemente de forma clepsidrei de formă pătrată, proiectul de coloană destinat de sculptor *Monumentului comemorativ* nu poate să nu trimită gîndul la o altă parte integrantă a acestei capodopere de amploare: așa-numita *Alee a scaunelor*. Aleea înșiruie (ar fi trebuit să înșiruie) tot 30 de elemente-clepsidră, de astă dată pe orizontală. Așadar acestei înșiruii orizontale, rămasă aproape intactă, a celor 30 de forme primare, i-a corespuns cîndva, cu exactitate, înșiruirea verticală a unui număr de alte 30 de forme primare: coloana proiectată. Nu comentăm. Adău-

poate face supoziția că reproducerea a parvenit ziarului o dată cu nota, din aceeași sursă, adică din dosarele ligii (în particular de la Aretia Tătărescu), în scopul popularizării lucrărilor lui Brâncuși ce urmau a fi inaugurate în cadrul serbării comemorative aminate pentru 14 octombrie 1938.

¹⁹ Menționăm că punctul de vedere după care *Coloana* de la Tîrgu-Jiu ar reprezenta, formal, o suprapunere de clepsidre, e susținut la noi, pe alte căi, de Cîk Damadian (convorbire la Cercul de studii Brâncuși). Mai imparțial, Octav Onicescu (*Reflecții la Coloana fără de sfîrșit a lui Brâncuși*, în *Tribuna*, 1969, nr. 49) crede că ar trebui să socotim «coloana generată de un element unic, indefinit repetat... trunchiul de piramidă pătratică» suprapus în poziții alternativ răsturnate.

găm numai întrebarea — importantă în stabilirea genezei artistice a capodoperei de la Tîrgu-Jiu — dacă nu cumva analogia semnalată, întrucît vădește sorgintea numărului scaunelor Aleii, denotă implicit că o atare alee se zămislea încă în perioada în care Brâncuși visa să înalțe o coloană de 30 de elemente. Poate ideea aleii celor 30 de scaune reprezintă momentul imediat următor conceperii uriașei coloane, căci artistului nu-i putea rămîne indiferent drumul, calea ce ar fi condus la strălucitoarea *Columnă a infinitului*. *Columna*, în varianta ei născută fără opreliști din fantezia artistului, nu s-a mai realizat. Au rămas — reflex ascunzînd ermetic o parte din ideea brâncușiană, din taina semnificației *Coloanei* — cele 30 de scaune, 30 de stilpi primari, ei înșiși cu odiseea lor...

Pentru contemplatorul călcînd în reculegere drumul de la *Masa tăcerii* la *Coloană*, cei treizeci de stilpi primari (simbolizînd, în fond, suflări omenești) s-ar fi acumulat pe rînd în inima sa, perechi-perechi de pe o parte și alta a drumului, pentru ca, ajuns la capătul *Căii suflărilor*, să-i revadă și să-i recunoască deodată pe toți, proiectați solidar într-o *Columnă*²⁰.

★

Către sfîrșitul vieții, Brâncuși, cu puterile slăbite, încă mai găsește resurse pentru un mare vis: el răspunde cu încîntare invitației de a înalța o *Coloană infinită* în S.U.A., la Chicago²¹. Din schimbul de scrisori ce s-a purtat, reiese dorința sculptorului de a-și vedea *Coloana* cit mai înaltă. Discuțiile încep de la dimensiunea de 200 picioare (adică 61 m: visul nerealizat de la Tîrgu-Jiu), dar, într-o ultimă scrisoare, Brâncuși ajunge să propună înălțimea de 400 m (sau 400 picioare?). Un ultim fapt se cere remarcat din această corespondență: artistul dorea o informare exactă asupra înălțimii *Coloanei* pentru ca abia apoi, în funcție de cota pînă la care ar fi trebuit ea să strălucească, să poată decide raportul de suplețe. Din nou, geniul și nu doar simpla extrapolare contabilă porneau la lucru.

ION POGORILOVSKI

²⁰ Jack Burnham (*Beyond modern sculpture*, New York, 1969) numește soclurile lui Brâncuși «suflări omenești»; se poate ca această denumire să provină de la sculptor (informarea o deținem de la Tretie Paleolog). De altfel, în arta noastră populară, trupul omului este adesea redat, prin stilizare, într-o formă de tipul clepsidrei. La fel în pictura lui Ion Țuculescu, pictură populată de spirite ale strămoșilor, uneori înșiruite, în plan orizontal, alteori compunînd uriași stilpi verticali... E în toate acestea o comunitate de matrice stilistică ce poate fi făcută revelatorie în descifrarea structurii *Ansamblului* de la Tîrgu-Jiu.

²¹ Vezi Sidney Geist, *O coloană la sfîrșit*, în *Tribuna*, 1966, nr. 8.

TRENTE CLEPSYDRES SUPERPOSÉES

RÉSUMÉ

En partant d'une photo parue en 1938 dans une publication de Tîrgu-Jiu, photo truquée — probablement — par Brâncuși lui-même, l'auteur construit une hypothèse intéressante, selon laquelle la *Colonne infinie* aurait été conçue comme une réplique sur le plan vertical de l'Allée des chaises, ses 30 éléments en forme de clepsydre correspondant aux 30 chaises qui entourent la table. Seules les difficultés d'ordre technique et matériel ont empêché la réalisation de ce projet.

Încă de la terminarea primului război mondial o parte din enoriașii orașului Tîrgu-Jiu s-au gândit să aducă prinosul lor de recunoștință eroilor căzuți în luptele de la Jiu, construind o biserică cu hramul Sf. Apostoli. Placa de marmură de la intrarea lăcașului poartă inscripția: « Începutu-s'a această sfință biserică în anul 1927 pe locul celei vechi zidită în anul 1747, cu hramul Sf. Apostoli Petru și Pavel și întru pomenirea eroilor morți pentru întregirea neamului ». Biserica a fost terminată în noiembrie 1937.

Brâncuși a știut de existența bisericii atunci când după indicațiile sale s-a trasat axa pe care urma să-și amplaseze monumentele. Sintem îndreptățiți să credem că biserica, ulterior declarată monument de arhitectură, a fost inclusă în ansamblul acestor monumente.

În cele ce urmează nu mă voi ocupa de biografia sculptorului și nici de caracterizarea ilustrei sale personalități. Cunoscut în lumea întreagă prin operele sale de o necontestată valoare artistică, Brâncuși a venit la Tîrgu-Jiu ca să facă *ceva* și pentru Gorjul în care se născuse.

O dată planul întocmit, s-a trecut la realizarea lui. S-a hotărît ca pe strada deja existentă — numită pînă atunci Gr. Săftoiu și prelungită și într-o parte și în alta — să se amplaseze cele trei opere cunoscute, pe locurile unde se găsesc și astăzi. De atunci străzii i s-a dat numele nou de Strada Eroilor, după monumentele și biserica închinată eroilor.

Îmi amintesc că într-o toamnă, în una din întîlnirile noastre, Brâncuși, voind să-mi demonstreze că toate monumentele se află pe aceeași axă, ne-am așezat în punctul de pe digul Jiului unde se află *Masa tăcerii* și, privind pe deasupra *Porții Sărutului*, prin vîrfurile crucii turnului cel mare al bisericii, mi-a arătat în zare vîrfurile *Coloanei* infinite. Cu acea ocazie sculptorul a observat că vîrfurile *Coloanei* nu era situat perfect pe axă, ci foarte puțin abătut spre dreapta. *Fapt fără importanță*, spunea Brâncuși, deoarece vîrfurile *Coloanei* putea să aibă o toleranță de oscilații pînă la 40 cm, fundația ei fiind foarte puternică.

Abaterrea era pe atunci posibil de observat deoarece aleea cea nouă din parc, proaspăt croită, lăsa liberă vederea acestei traiectorii. Astăzi coroanele arborilor s-au dezvoltat și s-au unit formînd o boltă

deasupra aleii, astfel încît vizibilitatea spre coloană nu mai e posibilă în orice anotimp.

Constantin Brâncuși venea deseori în casa mea, care este situată la nr. 39 pe aceeași stradă a Eroilor, chiar în fața bisericii Sf. Apostoli. Îl însoțeam de aici fie spre grădina publică, fie, trecînd pe lângă biserică, spre *Coloana* în construcție.

Precizez că nici cu ocazia demonstrației făcute cu traiectoria *Masă-Poartă-Coloană* și nici cu alte ocazii, ori de cîte ori în drum spre *Coloană* treceam pe lângă biserică, nu l-am auzit pe Brâncuși spunîndu-mi că această clădire ar constitui un obstacol în calea monumentelor sale, deși ar fi avut desigur numeroase prilejuri să o spună.

Mai mult, în 1937, cînd lucrările de amplasare a monumentelor începuseră, cînd axa fusese fixată și se lucra de zor la definitivarea ei și cînd biserica nu era încă terminată (și deci nici sfințită), mă întreb, oare nu ar fi putut atunci Brâncuși să ceară deplasarea ori înlăturarea bisericii (lucru mult mai ușor în acea fază), dacă într-adevăr nu i-ar fi convenit? Dar Brâncuși n-a făcut-o, cu toate că, repet, ar fi avut de foarte multe ori ocazia să-și exprime această dorință.

Astfel stînd lucrurile, nimic nu a împiedicat continuarea în liniște a lucrărilor și apoi tîrnosirea bisericii. Aceasta nu s-a putut face fără știința lui Brâncuși sau trecînd peste vederile sale. S-ar fi creat între el și autoritățile din acel timp un conflict de care toată lumea ar fi luat cunoștință încă de pe atunci. Or, din cîte cunoaștem despre Brâncuși — care era ferm în hotărîrile sale, bazate pe o judecată profundă și o analiză minuțioasă a lucrurilor — credem că nimeni și nimic nu l-ar fi putut obliga să admită un astfel de compromis.

Ce l-a determinat atunci pe Brâncuși să cuprindă și biserica în complexul monumentelor sale? El s-a gândit poate ca biserica să servească drept pivot al lucrărilor sale spre *Coloană*, spre nemurire, spre infinit.

Noi n-am putut descifra pînă acum adevărata semnificație a acestor opere. Fiecare dintre noi se străduiește să le dea un sens cît mai apropiat de adevăr; am însă impresia că unii ocolesc sau se depărtează prea mult de la acest sens¹.

dr. MICU MARCU

À PROPOS D'UNE HYPOTHÈSE ERRONÉE

RÉSUMÉ

En se référant à des conversations qu'il avait eues avec Brâncuși à l'époque où celui-ci était en train de réaliser l'ensemble monumental de Tîrgu-Jiu, l'auteur affirme que — contrairement à certaines assertions — l'artiste n'a jamais considéré l'église des Saints-Apôtres, bâtie entre 1927 et 1937 pour honorer la mémoire des héros de la Première Guerre mondiale, comme un obstacle dans l'axe unissant les trois monuments.

¹ Vezi, de pildă, V. G. Paleolog, *Activitatea urbanistică a lui Constantin Brâncuși în 1937 la Tîrgu-Jiu*, în *Înainte*, 1967,

octombrie 12; articol inclus în placheta *De la genese de la « Via Sacra » de Tîrgu-Jiu*, Craiova, 1967.

CÎTEVA SCRISORI INEDITE ALE LUI CAROL POPP DE SZATHMÁRY

La 11 ianuarie 1972 s-au împlinit 160 de ani de la nașterea lui Carol Popp de Szathmáry. Este poate un prilej fericit de a comemora pe acest eminent artist prin câteva noi contribuții la cunoașterea vieții și activității sale. Publicarea unui lot de scrisori rămase pînă azi inedite va adăuga date noi și o serie de precizări studiilor anterioare, dintre care cel mai complet rămîne cel al lui George Oprescu. Aceste scrisori sînt în păstrarea Arhivei de istorie a Academiei Republicii Socialiste România, Filiala Cluj, moștenite de la fostul Muzeu Național din Transilvania. Această corespondență inedită scoate la lumină unele amănunte interesante din viața pictorului, conturînd și câteva evenimente care au figurat pînă acum destul de vag în biografia sa.

Majoritatea scrisorilor sînt adresate celui mai devotat prieten al pictorului, pe nume Pataki Sándor, originar dintr-o familie de medici, cu care a fost coleg de școală în străvechiul Colegiu reformat din Cluj. Acesta a slujit un timp ca funcționar în cancelaria de stat a Imperiului austriac din Viena și a întreținut cu pictorul o prietenie călduroasă și sinceră pînă la moarte. Mai mic este numărul acelor scrisori care ne-au rămas de la alte persoane. Spre a se putea urmări, o dată cu citirea scrisorilor, și unele faze din viața lui Carol Popp de Szathmáry, le vom cita în ordine cronologică.

Prima scrisoare dezvăluie dragostea pictorului față de pămîntul natal, ceea ce va rămîne o trăsătură vie a caracterului său pentru întreaga viață. La data cînd o scrie, din Veneția, prietenului său, are 25 de ani, este plin de ambiții, dornic de a cunoaște toate și a învăța cît mai mult, pentru ca să ajungă un om cu cultură occidentală și un artist de seamă. Era încă de atunci un pictor recunoscut în Transilvania, la Budapesta și Viena. În capitala Imperiului austriac, pe lîngă activitatea de conce-pist în cancelaria imperială, se ocupă mai mult cu vizitarea muzeelor și cu pictura, devenind portretistul preferat al magnaților unguri care dețin demnități în jurul curții imperiale. Renunță definitiv la cariera de funcționar și, cu banii strînși din onorariile primite de la conții Eszterházy și Festetich, pleacă, în ziua de 20 septembrie 1835, în călătorie de studii. Drumul de la Viena pînă la Salzburg îl parcurge pe jos, cu toate că are bani de drum în

buzunar, considerînd că, vremea fiind bună, va putea să cunoască astfel mai bine oamenii și peisajele pe unde trece.

După ce cutreieră Austria, intră în Bavaria și se oprește la München, unde face cunoștință cu artiștii de prestigiu internațional ai școlii de pictură de acolo. Spre a-și perfecționa cunoștințele, lucrează câteva luni printre ei, apoi se îndreaptă spre Elveția, unde vizitează mai toate orașele. Trecuse un an întreg de la plecarea din Viena, cînd ajungea în Italia. Din memoriile publicate recent ale lui Wass Pál¹, fost ofițer în armata austriacă de ocupație a Italiei de Nord și, de altminteri, unchiul lui Carol Popp de Szathmáry, sîntem informați că nepotul său a sosit în ziua de 17 noiembrie 1836 în Padova. Petrecînd aici și în împrejurimi două luni, pleacă la Veneția, avînd intenția de a urma itinerariul: Veneția—Florența—Roma—Neapole—Sicilia. Planul acesta însă nu s-a putut realiza, deoarece în timpul șederii sale la Veneția s-a îmbolnăvit de icter și a zăcut în pat luni de zile. Scrisoarea care urmează mai jos o scrisese după sosirea sa în orașul lagunelor, înainte de a fi fost atins de boală:

« Veneția, la 20 ianuarie 1837.

Dragul meu Sándor! Dacă ai crezut vreodată că pentru mine înseamnă un lucru fără importanță să aud ceva din jurul Carpaților, te-ai înșelat, deoarece — din unele puncte de vedere — cea mai mică movilă a patriei mele mă interesează mai mult decît Mont Blancul care se înalță cu capul în nori. . . Dacă cerul îmi dă sănătate, voi publica și eu câteva slabe poezii de-ale mele în care se oglindește starea mea de spirit din timpul șederii în Elveția, de exemplu cele scrise despre Lacul Constanța, Lacul Geneva, Cascada-Rhein. . . ».

Scrisoarea de mai sus prezintă interes și pentru faptul că arată cum Szathmáry, care în timpul studenției sale petrecute la Cluj a publicat o serie de poezii în volumele literare *Aglaiia*, editate de Colegiul reformat, s-a delectat și la o vîrstă mai matură cu compunerea poeziilor. De asemenea știm că s-a ocupat și cu publicistica.

¹ Csetri Elek, *Fegyver alatt*, București, 1969.

În toamna anului 1837 s-a întors din Italia la Cluj, fiind înștiințat că Dieta Transilvaniei a fost convocată. Această împrejurare i-a oferit pictorului o ocazie foarte bună ca să-și fructifice arta. Se hotărâște să deseneze un album cu portretele deputaților ce participau la Dietă și să-l pună în vânzare în formă litografiată. Scrisoarea care urmează a fost trimisă lui Pataki Sándor la Viena, chiar în legătură cu această întreprindere:

« Fără dată, scrisă probabil în primăvara anului 1838 »

Dragul meu Sándor!

Îți trimit aici 1 exemplar de lux și 2 exemplare negre simple. Dacă mai ai nevoie și de altele, scrie-mi și ți le voi trimite. Îți mai trimit două portrete. Eu îi voi desena astfel pe toți membrii adunării naționale care au subscris. Am pînă acum 120 de subscrieri și 90 de persoane sînt și desenate, dar nu sînt încă litografiate. Abonamentul pentru toate este de 10 pengő și astfel un portret va costa numai 2—3 crăițari. Dacă, prospectind aceste imagini, vei mai găsi amatori care să subscrie, te rog să-mi scrii imediat ».

După ce Dieta Transilvaniei ia sfîrșit, Carol Popp de Szathmáry părăsește din nou Ardealul, cu scopul de a întreprinde o a doua călătorie de studii în Italia, în cursul căreia se întâlnește și se împrietenește cu Franz Liszt, la Roma. Prietenia lor — după cum se cunoaște — a fost sinceră și trainică. Din această lungă călătorie pictorul se întoarce prin Viena abia în iunie 1840, dată pe care o aflăm tot din jurnalul mai sus amintit al unchiului său, Wass Pál, unde putem citi:

« Nepotul meu Carol Szathmáry a sosit aici, la Viena, venind din Italia. A petrecut aici patru zile și, pe urmă, a plecat cu vaporul pe Dunăre în ziua de 29 iunie, în ziua apostolilor Sf. Petru și Pavel. El se duce la Pesta să-și revadă mama < Susana >, care-l așteaptă de mult, și să folosească băile din Buda pentru restabilirea sănătății sale, deoarece ficatul său nu este încă în ordine și nu prea arată bine. . »

În toamna aceluiași an Szathmáry se află la București. De data aceasta face un mare serviciu Eforiei Școalelor, care cumpăraseră din Franța un aparat de dagherotipie pe care nu-l putea încă folosi, neavînd nici un salariat care să-l cunoască și să-l poată minui. Szathmáry, care în străinătate învățase tehnica recent descoperită a dagherotipiei, se angajează să prezinte boierimii și domnitorului Al. Ghica funcționarea aparatului; bucurîndu-se de un mare succes, va deveni primul fotograf din Țara Românească.

Aceste date biografice au indus în eroare pe cercetători, care, pînă acum, au acceptat anul 1840 ca data stabilirii definitive a lui Carol Popp de Szathmáry în București. Acum însă, cunoscînd corespondența lui în limba maghiară, ca și alte documente, se poate stabili fără echivoc că pictorul s-a întors în 1841 în Transilvania, unde s-a întreținut din pictură pînă în toamna anului 1843. În acest an a publicat la Cluj albumul său intitulat: *Ardealul în imagini*, în care prezintă peisajele și

porturile cele mai pitorești ale provinciei. Iar împrejurările în care s-a stabilit definitiv în București ne sînt relatate de el însuși în scrisoarea care urmează:

« București, 28 februarie 1843

Dragul meu prieten Sándor!

În vara trecută mi-am restabilit sănătatea complet la Băile Vilcele și Borsec și, în afară de aceasta, am reușit să cîștig cu pictura și o sumă frumușică de bani, dar o parte din aceasta am cheltuit-o pentru cazare și masă, care în 10 săptămîni s-au ridicat la mai mult de 400 fiorinți. Restul s-a consumat pentru cumpărarea lingeriei și îmbrăcăminte, voiaj și plata locuinței mamei mele, așa că abia mi-a rămas atîta cît să-mi ajungă de cheltuieli în primele zile cînd am sosit aici. După ce am venit aici, am avut de lucru, dar destul de puțin, deoarece s-au făcut intrigi împotriva mea, existînd încă doi alți pictori care au mulți protectori. Dar acum mi-am cîștigat încrederea publicului, așa că întreaga *haute volée*, chiar și aceia care s-au lăsat să fie pictați și de alți pictori, îmi comandă acum portrete noi. Astfel, slavă Domnului, am atît de mult de lucru, încît pictez seară de seară, pînă tîrziu la orele 11, la lumina lumînărilor.

< . . » În ce privește Bucureștiul: este un oraș foarte mare și frumos, cu palate și săli pompoase. Aici, putem să spunem, sîntem în pragul Răsăritului, lucrurile turcești: veșminte, obiceiuri, mincăruri etc. sînt la ordinea zilei, potrivindu-se cu desăvîrșire cu ale noastre de acasă, astfel că un ardelean găsește aici mai multă afinitate decît la Viena. Dacă domnii noștri ar face vizite și aici, ar afla mai multe impresii (cel puțin sufletești). Obiectivul studiilor și călătoriilor mele va fi acum, pentru cîțiva ani, Răsăritul. Aici poporul și natura mai au încă multe originalități și mult pitoresc care, în cazul europenilor, au fost măturate de-a binelea. Sau poți să-ți închipui ceva mai nepitoresc decît un țaran german sau francez? . . Crede-mă, prietene drag, de cînd m-am căsătorit, am devenit un gospodar bun, deoarece și eu mi-am pus jugul la gît. Este încă un secret al viitorului dacă acest jug va însemna pentru mine o povară de purtat. Deocamdată sînt legat cu lanțuri de trandafiri. Soția mea, deși nu este o porphyrogenetă, are un suflet bun, e o femeie cuminte și de o frumusețe desăvîrșită ».

Această scrisoare dovedește că motivul descălării în București a lui Carol Popp de Szathmáry nu a fost nicidecum dragostea pentru Marișca Văcărescu (cum au presupus unii autori), care, în timpul acela, era soția domnitorului Gh. Bibescu, deoarece pictorul a venit la București ca recent căsătorit, cu o femeie tînără și frumoasă pe care incontestabil că a iubit-o; altfel nici n-ar fi luat-o, ea făcînd parte dintr-o clasă socială inferioară.

O altă scrisoare — mai bine zis petiție — datată din 28 august 1857 dezvăluie o tentativă a lui Szathmáry de a se întoarce și a se stabili iar în Ardeal. Deși trăia de 14 ani la București și avea o situație bună atît din punct de vedere social, cît și material, ivindu-se o bună ocazie pentru a reveni la Cluj, își oferă serviciile contelui Mikó Imre, președintele Asociației pentru Muzeul Național din Ardeal,

rugînd să fie numit în postul de director al muzeului despre care auzise că este în curs de organizare. Această petiție mai dezvăluie și alte date interesante care completează cunoștințele noastre despre Carol Popp de Szathmáry:

« Excelență!

Nu cred ca în Ungaria și Ardeal să existe cineva a cărui inimă nu s-ar aprinde, auzind despre înființarea unei instituții atât de sfinte ca cea pe care o veți crea Dv. Cu mijloacele mele modeste aș dori să contribui și eu la acest țel sfînt și m-am hotărît a oferi exclusiv pentru scopurile Muzeului Național din Ardeal care va lua ființă curînd colecțiile mele pe care le-am strîns cu multă trudă, perseverență și cheltuială timp de douăzeci de ani.

Dacă o dată cu aceasta îndrăznesc să vă ofer și serviciile mele, la aceasta nu mă îndeemnă altă intenție decît să fructific experiențele pe care le-am obținut vreme de 23 de ani în cele mai renumite orașe ale Europei!

Îmi permit deci să Vă rog cu umilință pe Excelența Voastră să mă considerați demn de a obține postul de director al acestui muzeu, acordîndu-mi încrederea Dv. Că, făcînd aceasta, Excelența Voastră veți face un serviciu și patriei, aceasta pot s-o confirm cu cea mai mare modestie și fără să mă supra-pretuiesc, și anume din următoarele motive:

1. Deoarece am cunoștințe în toate ramurile științelor și artelor frumoase. Am studiat diferitele ramuri ale științei la academiile din Viena, Padova, Florența, Roma, Berlin, Paris. Cunoștințele pe care le am în științele naturale le dovedesc colecțiile mele zoologice, ornitologice, entomologice, botanice, mineralogice. Acestea toate, împreună cu colecțiile mele arheologice, le-am adunat în cei patru ani pe care i-am petrecut în Italia, studiîndu-le toate la fața locului.

2. Muzeele și colecțiile tuturor orașelor din Europa le-am vizitat, studiîndu-le pe fiecare luni întregi, zi de zi. De asemenea am studiat luni de zile cele două muzee mai renumite din lume, cele din Paris și Londra, precum și expozițiile de aici, posedînd în biblioteca mea toate cărțile și ilustrațiunile care au apărut despre expoziția din Londra; iar la expoziția din Paris am participat și eu, fiind socotit demn de a fi distins cu o medalie.

3. Fiîndcă sînt pictor, menirea mea este să formez gustul publicului.

4. Cunosc mai multe limbi străine, și anume: germană, franceză, engleză, italiană, spaniolă, portugheză, latină, greacă, [...] turcă, ceea ce este o calitate care nu poate fi neglijată la organizarea și conducerea unui muzeu.

În ce privește valoarea colecției mele din punctul de vedere al unui muzeu, ea poate fi evaluată la cel puțin 20 000 pengö (colecția mea de tablouri poate fi comparată pe bun temei cu colecția pe care Excelența Sa Arhiepiscopul Pyrker a donat-o muzeului din Pesta)... Colecțiile mele, după cum am mai declarat, le donez, nesolicitînd în schimb decît postul de director «al muzeului» și o mică recompensă în favoarea rudelor mele, sau, în cazul în care mai tîrziu sănătatea mea nu mi-ar permite să

mai continui această activitate, o pensie mică, a cărei stabilire aș lăsa-o la aprecierea înțeleaptă a Excelenței Voastre și a țării.

Aici am un venit anual de circa 15 000 fiorinți, astfel că nu se poate afirma că solicit numai din interese materiale postul de director, care știu sigur că îmi oferă un venit mai mic, singura mea dorință fiind să aduc servicii țării mele de baștină, ceea ce — fără să mă măgulesc — voi îndeplini din toată inima.

Este adevărat că de 20 de ani trăiesc departe de țară, însă, chiar și în perioada aceasta de absență, am lucrat fără preget pentru muzeu.

V-aș trimite un catalog detaliat, dar întocmirea acestuia ar însemna o muncă de mai multe luni; deci vă comunic numai în legătură cu tablourile, că am tablouri originale de Tițian, Correggio, Parmeggianino, Perugino, Carracci, Salvator Rosa, Carlo Dolce, Michel Angelo da Caravaggio, Dominichino, Murillo, Van Dyck, Heemskerck, Dürer, Cranach etc. etc., precum și tablouri în ulei, acuarele și pasteluri de alți pictori mai noi. Trebuie să treacă mulți ani, pînă cînd cineva ar putea să descopere și să strîngă asemenea picturi.

Servitorul umil al Excelenței Voastre,
Carol Pop de Szathmáry »

Dorința lui Szathmáry însă nu s-a îndeplinit. La cererea sa nu a primit nici un răspuns, cu toate că — după cum rezultă din documentele Arhivei istorice — l-a mai rugat și în alte scrisori pe prietenul său, Pataki Sándor, să se intereseze la contele Mikó ce hotărîre a luat în privința numirii sale ca director al Muzeului Național din Ardeal.

Între scrisorile pictorului există una pe care a scris-o din Londra sorei sale la Budapesta, pe o hîrtie format în-octavo, purtînd *en-tête*-ul vaporului « The Great Eastern ». Această scrisoare arată bunele relații pe care le-a avut cu guvernul lui Cuza Vodă:

« Londra, 10 iunie 1860

Dragă și dulcea mea Rosa! Pe data de 20 mai ți-am scris o scrisoare din Paris, în care ți-am comunicat că am primit o lucrare mare de la guvernul român. Cînd armata austriacă s-a aflat în Principate, țara a fost măsurată și s-a întocmit o hartă bună pe care, în toamna anului trecut, au trimis-o din Viena guvernului român. Eu am avut norocul să obțin de la guvernul român multiplicarea, respectiv litografierea acestei hărți. Guvernul îmi plătește pentru această lucrare 10 000 de galbeni, pentru care trebuie să-i pun la dispoziție 1000 de exemplare. În interesul acestei afaceri am făcut un drum la Viena unde am petrecut o lună. Am învățat toate ce-mi sînt necesare în acest scop. De acolo am plecat la Paris, petrecînd o lună și acolo, am învățat foarte mult și am cumpărat multe mașinării bune care îmi vor facilita munca. Acum, aici în Londra, mă uit după toate cele ce îmi mai sînt necesare pentru realizarea scopului meu. Aici nu voi mai rămîne decît cîteva zile și mă voi reîntoarce cu grabă la București ca să pot începe munca cît mai curînd.

Draga și dulcea mea Rosa, scrie-mi mai des la București, dar nu te plînge în scrisorile tale. Fii convinsă că eu te voi ajuta în tot ce depinde de mine. Pînă acum mi-a fost imposibil deoarece am fost cufundat pînă în gît în numeroasele polițe ce s-au adunat în așa fel că abia am putut să scap de ele ».

Artistul și-a ținut cuvîntul. Peste scurt timp și-a adus sora împreună cu familia ei la București, unde a deschis pentru soțul ei un atelier de fotografiat (Foto Duschek).

Aici se întrerupe șirul scrisorilor, pe timp de 15 ani, vreme în care pictorul a trăit la București, a avut succese serioase, s-a căsătorit de două ori, a devenit tatăl unui băiat — Alexandru Satmari, și el viitor pictor —, a făcut mai multe călătorii lungi, în Occident și Orient, în cursul cărora a ajuns pînă în China, unde a fost numit pictorul prințului Chinei, Talifu. Din păcate, însă, nu ne-a rămas nici o scrisoare scrisă de el în această perioadă. Între timp, prietenul său, Pataki Sándor, a renunțat la viața de funcționar și s-a retras din Viena la Cluj, unde Szathmáry îi scrie scrisoarea care urmează:

« Karlovy Vary, 31 iulie 1875

Dragă Sándor! Astăzi am luat masa, în cel mai bun restaurant, cu generalul baron Bremsen și familia lui, pe care i-am cunoscut în București încă din timpul războiului Crimei. Între altele, el a comandat cîte o butelie de vin alb și roșu « Vöslauer Cabinet Wein » (o butelie mică costă 2 fiorinți). Crede-mă că vizitiul tău l-ar fi scuipat din gură căci a fost o poșircă așa de proastă...

Bietei Vilma i-aș trimite ceva cu bună inimă, dar afacerile merg foarte slab, expoziția nu merge de loc, numai cu portretele pot să cîștig exact atîta cît ne trebuie pentru mîncare (dar te rog să nu spui aceasta nimănui!). ... M-am plictisit de civilizația de aici, m-am dezobișnuit de ea ».

În acei ani Carol Popp de Szathmáry a întreprins un turneu mai lung, în cursul căruia a organizat expoziții cu tablourile sale în diferite orașe din Transilvania, Ungaria, Austria și Germania. Scrisoarea de mai sus se referă la perioada în care a vizitat renumitele localități balneare din Austria, unde — după cum scrie el însuși — expoziția sa a avut un succes moderat.

Scrisoarea datată din 20 mai 1877 dezvăluie greutatea familială pe care artistul le-a avut în acel timp:

« Dragul meu prieten Sándor! Iertați-mă că nu v-am scris de atîta vreme, din diferite motive. Cu ocazia aceasta vă scriu numai atît că mai trăiesc și mă gîndesc foarte mult la voi.

Anul trecut <în jurul lui februarie 1876> situația aceea oribilă în care am ajuns cu soția mea <Charlotte Böttger din Dresda — n.n.> s-a îmbunătățit temporar, și pot să spun că raporturile bune s-au restabilit între noi timp de 15 luni. L-am avut în vedere, îndeosebi, numai pe băiatul nostru și am făcut tot posibilul să mențin conviețuirea noastră dar, — după cum ai scris și tu, — lupul își schimbă părul, dar năravul ba, — aceasta este cu totul ade-

vărat; ea a înnebunit din nou, astfel că de data aceasta trebuie să ne despărțim. Adevărat că situația va fi teribilă pînă cînd ne vom aranja din nou — mi-e teamă că sănătatea mea va suferi —, dar sper că D-zeu mă va ajuta să rezist. După ce situația se va aranja, mă voi muta în tot cazul la voi. Ce n-aș da să fiu deja acolo!... ».

În același an izbucnește războiul ruso-turc și Szathmáry pleacă în campania din Bulgaria, ca pictor și fotograf, trimițînd de acolo primele rapoarte de război, însoțite de imagini originale pentru *Illustrated London News* și *Illustrierte Zeitung* din Lipsca și obținînd un mare succes cu instantaneele sale desenate la fața locului. Între timp divorțează de cea de-a patra soție și se căsătorește din nou. Anii trec, dar Carol Popp de Szathmáry continuă aceeași activitate febrilă care l-a caracterizat toată viața. Împlinise 70 de ani, totuși călătorea la distanțe mari cu aceeași vigoare ca în tinerețe. Iată, de pildă, scrisoarea de mai jos:

« București, 1 ianuarie 1882

Dragul meu prieten Sándor! Ți-am scris o scrisoare și în vara trecută, din München. Am petrecut trei săptămîni la München și am trecut în fiecare zi acolo unde, dacă îmi aduc bine aminte, aveam obiceiul să luăm masa, împreună cu bietul Böhm Jancsi <un alt prieten comun al lor, care murise mai de mult — n.n.>. Cu el am mîncat împreună odată, — de atunci s-au împlinit 47 de ani, — într-o berărie lîngă Biserica Mare. Atît berăria, cît și biserica mai stau pe locul lor, dar unde este bietul Böhm și unde voi fi și eu peste scurt timp!... Mă doare foarte mult că nu pot să trăiesc printre voi. Dar ce să fac? Aici am casa mea care îmi aduce un venit și, fiindcă trăiesc aici de atîta vreme, am de lucru totdeauna, ceea ce la Cluj nu ar fi posibil, sau dacă ar fi, atunci numai pentru cîteva luni de zile și aș termina repede. Clujul este un oraș foarte drăguț, dar un artist nu se poate întreține în el. Bucureștiul este un oraș mare, e capitală, aici rezidează regele, ministerele, ambasadele străine etc.... În ultimul timp am făcut cunoștință cu Principele Bulgariei, care mi-a dat atît de lucru (pe care l-am și terminat) — încît după ce îmi va plăti costul, adăugînd în plus la aceasta ce am și eu, bătrînețele îmi vor fi asigurate...

Am renunțat definitiv la fotografie și mă dedic în întregime picturii. Nu pot să-i mulțumesc destul lui Dumnezeu că mîinile și ochii mei sînt perfecți ca în cea mai fragedă tinerețe, putînd să lucrez și acum mereu pînă seara tîrziu. Anul 1881 pentru tine și anul 1882 pentru mine este un an însemnat deoarece am ajuns la vîrsta de 70 de ani. Pot să-ți spun, că nici nu-mi dau seama de acest lucru căci, mulțumesc lui D-zeu, mă simt de parcă aș avea numai 30 de ani și nu-mi pot închipui de loc că sînt atît de vîrstnic ».

Această scrisoare are o însemnătate deosebită pentru că ne arată data — anul 1881 — la care Szathmáry a renunțat definitiv la activitatea de fotograf ca să se poată dăruie exclusiv picturii. Afirmația că nu simte trecerea timpului este o realitate pe care o dovedește cu fapte. O dovadă grăitoare în această privință o constituie scrisoarea

trimisă prietenului său, tot în cursul anului 1882, la care omite să indice luna și ziua:

« Dragul meu prieten Sándor!

De la Principele Bulgariei am primit, în rate de câte 4 000 franci, suma de 16 000 franci, din care am plătit 12 000 franci pentru casă, astfel încît este acum liberă de orice sarcină și complet a noastră. Are o valoare de 100 000 franci, după care avem un venit anual — calculînd și locuința pe care o folosim — de 10 000 franci.

Avînd în vedere că am renunțat la fotografie... acum pot să pictez fără să fiu turburat pentru guvern, ceea ce fac cu mare hărnicie. Ministerul Cultelor mi-a făcut o comandă mare pentru Muzeul de Artă. Trebuie să execut multe lucrări, și anume: biserici și mănăstiri vechi, precum și porturi naționale românești nu numai ale românilor care trăiesc în România, ci și ale celor din Ardeal, Bucovina, Banat, porturi pe care le am deja, căci le-am colecționat de 40 de ani... Mai lucrez și la un album cu titlul *Porturi naționale românești*, pe care aş vrea să-l public în vara viitoare. La vară vreau să plec la Berlin sau Paris ca să-l desenez pe piatră și apoi să-l tipăresc în culori. M-am și înțeles cu un comerciant de obiecte de artă din Berlin. Cu toate lucrările acestea, plus lucrările curente, din toate zilele, sînt atît de ocupat, încît nu am nici o clipă liberă și lucrez pînă la orele 10 seara... Noi nu mergem nicăieri, la nimeni, nici la baluri, nici la teatru. Soția mea gătește și singura noastră petrecere este să ne creștem băiatul. Copilul învață sînguincios limbile română, franceză și italiană, de asemenea învață și calligrafie, iar acum va începe să cînte și la pian. Cînd are timp liber construiește totdeauna nave, are un mare talent pentru poli-tehnică, și ar vrea să facă mereu noi invenții...

Acum îmi aduc aminte că anul trecut, în mai 1881, cu ocazia marilor serbări regale, a fost aici un domn de la Cluj al cărui nume l-am uitat. L-am dat mai multe exemplare din portretele regelui și reginei pe care le-am desenat pe piatră și le-am litografiat la Pesta, cu rugămintea să-ți dea și ție cîteva din ele ».

Este interesantă și scrisoarea adresată aceluiași prieten un an mai tîrziu și în care povestește cum a înființat cea de-a doua tipografie a sa. Despre soarta celei dintîi, pe care a organizat-o în 1860, nu știm mai mult decît că în ea a tipărit hărțile comandate de guvernul român și o revistă cu titlul *Ilustrațiunea*, din care nu se știe cîte numere a editat pe cont propriu. Această a doua tipografie a servit pentru un scop bine determinat, după cum vom vedea din cele de mai jos:

« București, 20 ianuarie 1883

Dragul meu prieten Sándor! Vara trecută ți-am scris o scrisoare din Paris pe care cred că ai primit-o. Eu voi publica un album cu titlul *Porturi naționale românești*, litografiat în culori, de format mare. În cursul verii, am strîns abonați pentru aceasta, acum am 400 de abonați. Lucrarea va conține 24 tablouri, va costa 120 franci și voi tipări 600 de exemplare. Întreaga lucrare îmi va aduce suma de 72 000 franci

din care, scăzînd cheltuielile, sper că îmi va rămîne și mie o parte cu care, apoi, voi ieși la pensie. Am vrut să-l tipăresc la Paris, acolo însă au cerut 6 ani pentru tipărit, tot atît și la Berlin. Acesta fiind un timp foarte îndelungat, m-am supărat, am cumpărat 300 de pietre, am adus cu mine calfe de tipograf și desenator, lucrînd acum aici, la București. Am organizat o tipografie în casa mea și această lucrare mă preocupă atît de mult, încît pot să-ți spun că nu am nici un pic de timp liber. Lucrez cu 7 oameni și ca să supraveghez desenul, precum și celelalte lucrări, înseamnă o asemenea muncă încît — deși am fost toată viața sînguincios — niciodată nu am fost atît de ocupat ca acum ».

Deși spune și plănuieste că va ieși la pensie, în realitate face mereu planuri noi. Munca înseamnă viață pentru Carol Popp de Szathmáry și el nu are astîmpăr cînd este vorba de noi posibilități de creație, cu toate că — după cum arată scrisoarea care urmează — simte apropierea asfințitului vieții:

« București, 15 martie 1884

Dragul meu prieten Sándor! Nu este așa de ușor pentru mine să găsesc timp pentru a-ți scrie, deoarece sînt ocupat toată ziua cu pictura, iar seara cu o lucrare mare, *La Roumanie pittoresque* pe care aş mai vrea s-o termin și s-o las moștenire după mine. Toate țările sînt descrise și publicate în desene pitorești, India, China, Spania etc., chiar Bulgaria și Serbia, numai România nu este încă. Dar eu am mii și mii de desene despre priveliști, mănăstiri, biserici, porturi, tîrguri etc. Ar fi mare păcat să nu fructific această comoară. Nimeni nu ar fi capabil să adauge la acestea și textul potrivit mai mult ca mine, care în 6 ani am cutreerat toată țara, nefiind aproape nici un sat unde să nu fi fost. Sper ca în cazul în care această lucrare va fi terminată în limba franceză, s-o pot vinde cu un preț bun vreunui editor din Paris...

Din păcate, traiul în București a devenit foarte greu deoarece acum concurența e mare, iar boierii au sărăcit, ca și dincolo magnații. Viața este foarte scumpă, sub 20 de franci pe zi nu mai poți trăi, chiar în condiții foarte modeste, fără a socoti îmbrăcămintea și celelalte cheltuieli extraordinare. Mai înainte, cînd eram mai tînăr și aveam o rază mai mare de activitate, nu simțeam că trăiesc departe de voi dar acum, crede-mă, o simt foarte mult... De aceea orice scrisoare care sosește de la voi, înseamnă o zi de sărbătoare pentru mine ».

Nostalgia după pămîntul natal îl copleșește pe Carol Popp de Szathmáry într-o măsură din ce în ce mai mare. Ultima scrisoare ce se poate citi în dosarul păstrat în Arhiva de istorie din Cluj nu este altceva decît un strigăt după prieteni, rude, oameni buni, care să-l înconjure cu dragoste. Acesta este de fapt un semn al bătrîneții, al oboselii, după care avea să urmeze curînd sfîrșitul. O scrisoare purtînd data de 1 ianuarie 1885, din Iași, conține reflexii cu totul personale dintre care impresionează adînc următoarea: « Îmi găsesc singura mîngiere în artă... ».

La cele de mai sus aş dori să mai adaug că, pînă în ultimul timp, nu s-a lămurit la noi data precisă a morții lui Carol Popp de Szathmáry, nici locul

unde se află mormîntul său. George Oprescu dă ca dată a decesului într-un loc anul 1885, iar în alte locuri 1886 și 1888, acesta din urmă figurînd și în catalogul Muzeului de artă din București. Autorul prezentului articol, după o cercetare amănunțită, a stabilit că artistul a decedat la 3 iunie 1887 și a fost înmormîntat, peste două zile, în parcela nr. 1539 a Cimitirului evanghelic german din București, șoseaua Giurgiului². Peste doi ani (la 6 martie 1889) l-a urmat în aceeași groapă soția sa, Hahn

Elisabeta, iar la 9 decembrie 1933, fiul său Carol Alexandru.

Pictorului oficial nu i s-au dat la înmormîntare onoruri deosebite, nu a avut parte de o ceremonie funebră strălucită, nici de un cortegiu pompos. Soția sa — după cum dovedesc documentele contemporane — i-a comandat și plătit la parohia evanghelică o înmormîntare de clasa a doua.

Árvay Árpád

ÎNSEMĂNĂRI MEMORIALISTICE ȘI CÎTEVA SCRISORI DE TINEREȚE ALE LUI ȘTEFAN POPESCU

În depozitul Cabinetului de manuscrise, documente, cărți vechi și rare din Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România stau înșirate pe rafturi, în mape colorate, mii și mii de scrisori. Sînt mici documente de viață trăită a unor oameni, mai mult sau mai puțin cunoscuți, care s-au manifestat în diferite domenii ale culturii românești sau universale; documente psihologice, interesante prin autenticitatea, prin puritatea lor, care ne lasă să pătrundem în însăși esența vieții intime a autorilor lor.

Scrisorile pictorului Ștefan Popescu către Dobrogeanu-Gherea și fiica acestuia Ștefania, scrise pe cînd își făcea studiile la München și avea 23 de ani, atrag în mod deosebit atenția. Aceste scrisori, precum și scurte însemnări memorialistice, tot sub formă de scrisoare — în cîrnă —, păstrate tot la Academie, pun într-o lumină vie atît personalitatea în formație a viitorului pictor, cit și relațiile sale cu Gherea și cu cercurile socialiste ale epocii.

Înainte de plecarea sa la München, Ștefan Popescu avusese prilejul să cunoască și să se apropie de Gherea în cadrul unor reuniuni ținute acasă la Ștefan Popescu — în acea vreme institutor la una din școlile primare din capitală — și descrise de acesta ca o evocare colorată a unei epoci și a unor oameni care trăiau pentru un ideal. Gherea, pentru care toți aveau « o admirație și un respect aproape mistic », luase uneori parte la aceste reuniuni.

În felul acesta s-au stabilit primele legături, sentimentale, aș zice, între Dobrogeanu-Gherea și Ștefan Popescu, dezvoltîndu-se și mai mult după ce Ștefan Popescu a început să urmeze cursurile Școlii de belle-arte din București. Obținînd o bursă de la Haret, pe atunci ministrul Instrucțiunii publice, viitorul pictor pleacă la München de unde întreține o intensă corespondență cu Dobrogeanu-Gherea și cu fiica acestuia, pasionată pianistă, de care-l lega un puternic sentiment de afecțiune prietenească. Folosind șederea lui Ștefan Popescu la München, Gherea îl roagă să se intereseze de aproape de fiul său Alexandru (Sașca), trimis și el la studii în capitala Bavariei. În această corespondență interesantă

se găsesc informații nu numai în legătură cu însărcinarea primită de la Gherea, dar și cu idealurile artistice ale viitorului pictor, exprimate cu totală spontaneitate, precum și răspunsurile lui Gherea.

ELIZA-MARIA BARNOSCHI

1

<Însemnări memorialistice. Fragment dintr-o scrisoare>

... E mult de atunci (1890—1893), cînd aveam la 18—21 de ani, și-ți poți închipui emoția cu care-mi amintesc lucruri de acum 50 și ceva de ani... Tinerețe, entuziasm, dorință de devotament și sacrificiu. Eram institutor în București la școala nr. 17 din Popa Nan; în grupul nostru de studenți socialiști, dar săraci, eram singurul care aveam posibilitatea să-mi plătesc o cameră mare și deci grupul nostru de camarazi și prieteni se adunau la mine. Între ei erau: Grig. Panaitescu, doctor în drept din Liège, mai tîrziu tipograful ziarului nostru *Lumea nouă*, proaspăt venit atunci din Belgia, S. Sanielevici, mai tîrziu profesor de matematică la universitatea din Iași, viitorul doctor Gabriel Robin, Vranianli, Teitel, Verzeanu, Paraschiv Stoianof, mai tîrziu profesor și rector al universității din Sofia. Apoi neobositul idealist Panait Mușoiu, Ion Păun Pincio ș.a. Ne adunam în fiecare seară și un samovar care fierbea ne adăpa cu ceaiuri nesfîrșite pînă la 2 ori 3 dimineața. Cîteodată, cînd erau lecturi importante ori discuții aprinse, se întîmpla să rămînă toți la mine pînă dimineața, dormind 4 într-un pat, pe mese ori pe jos, cum se putea. Băieții soseau pe la 8 1/2. La 9 se începea lectura care mai totdeauna era făcută de Ion Teodorescu, care știa mai bine franțuzește. Grija noastră a tuturor era să punem mîna pe o carte interesantă, căci pe toți ne pasiona nu numai Karl Marx, ci tot ce era cultură, literatură, filozofie, economie politică. Pe Dostoievski, Gogol, Turgheniev și Tolstoi, atunci i-am citit. Ed [gar] Poe ne entuziasmase. Cîțiva ani în urmă l-am și tradus

² Matricula de decese a Bisericii evanghelice luterane germane, București, anul 1887, n. 366, nr. crt. 48.

și tipărit în 2 volume apărute în editura Samitca. Cuvîntul de ordine în grupul nostru: «cultivați-vă băieți» era dat de Gherea. Și se putea oare să n-ascuți de sfatul lui? Aveau toți pentru el o admirație și un respect aproape mistic. Cîteodată venea și Gherea la seratele noastre, însoțit adesea de Gr. Many, care era deja profesor la politehnică, deci cu mare prestigiu între noi; Alex. Radovici, Artur Stavri etc. Atunci era sărbătoare în str. Armenească 37, sau în urmă în str. Spătarului nr. 8. La ceaiul rusesc, veritabil rusesc, pe care-l sorbeam tot rusește, cu bucățica de zahăr între dinți spre mai mare economie, gazda oferea un supliment extraordinar: covrigi cu susan încălziți pe plita dintre sobă... Discuțiile atunci se amplificau, deveneau pasionante, zgomotoase. Stoianof care era anarhist era tăbăcit rău de Gherea, social democrat, Many, olimpiar, găsea totdeauna fraza care pironea, iar Alex. Radovici, politician, găsea posibilitatea să alunece afară din chestiune. Fapt este că din cenaclul acesta intim dar modest din str. Spătarului a ieșit atunci cercul de studii sociale, afiliat și patronat oficial de clubul muncitorilor, ca o secție a cercului de studii. Bineînțeles, fără titluri, fără președinte sau persoane puse în evidență. Eu am fost secretarul și casierul cercului de studii sociale, care ajunseser în 1893 să aibă mai mult de 150 membri cu cotizații la zi. Cei mai mulți, studenți și săraci, trebuiau să se execute și să dea lunar leul pentru cerc. De altfel nu-i slăbeam, purtam veșnic chitanțierul în buzunar și apoi mentalitatea noastră era că aveam datoria să facem sacrificii și făceam. Cu banii adunați cumpăram de la Paris, prin d-rul Radovici, atunci student acolo, toate cărțile pe care le socoteam necesare culturii noastre socialiste. Eu am ținut numai două conferințe, una contradictorie cu Vranialici, el exprimînd teoria lui Malthus, iar eu susținînd, după Cernîșevski, teza contrarie. A doua a avut titlu «dispariția clasei de mijloc», după Marx. Ambele conferințe lăsate în manuscris de mine la cerc au dispărut, ca și biblioteca cercului, ca și fondul de bani ce mai rămăsese și pe care, la plecarea mea în străinătate, în oct. 1893, le lăsasem cu chitanță în regulă urmașului meu la secretariat, avocatul M. S-a dizolvat și cercul și, nu mult după el, și toată mișcarea socialistă de atunci.

Arhiva Artiștilor Plastici
Popescu Ștefan, pictor
ms. I

2

Ștefan Popescu către Ștefania Dobrogeanu-
Ghera

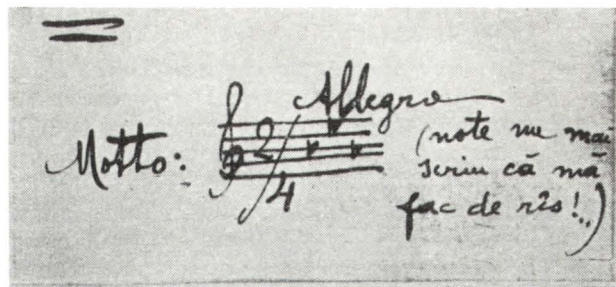
Scrisoare

cu motto, introducere și concluzii

— de unde se va vedea că subsemnatului nu-i vine tocmai greu să... bea amara bere a străinătății!

Motto: Allegro

(note nu mai scriu că mă fac
de rîs!...)



«...Era o noapte misterioasă. Norii care se bălăbăneau pe cerul de plumb, sau mai bine zis de tuci, dădeau naturii un aspect de 1001 ori mai sumbru.

Pe urmă din paralele strade ale Münchenului un individ, cu mîinile-n buzunar și cu pălăria-n cap, avansa repede pe trotuar ca o năpraznică fantomă. În tăcerea nopții tocurile ghetelor sale făceau un zgomot lugubru iar după mersul său grăbit ai fi putut ghici cititorule sau gentilă cititoare, că o dramă sinistă va avea loc în curînd.

La coșul Augusten- u. Zieblandstrasse deodată fantoma în pardesiu negru se oprește și cu un gest particular exclamă:

— Dumnezeul meu, mii de bombe, dar am uitat să iau marcă!...

Șade ca preț de cît ai bea o țuică adîncit în negre gînduri și apoi cu un gest rezolut se hotărăște și pornește înainte

.....

Nu mai urmărim fantoma înainte destul să știi că ducîndu-se acasă, după ce-a băut 2 pahare cu ceai fin de Ploiești, s-a apucat să scrie astă scrisoare și, pentru că marcă uitase să cumpere, a pus-o-ntr-un plic cu a d-lui Costică. Înțeles?... »

Scumpă prietenă,

Numai o jumătate de an să mai fi stat în țara românească și aș fi ajuns poate să cred că cine știe ce grozăvenie e de mine! Nu știu cum, dar atmosfera țării noastre fără să-ți dai seama te face să fii obraznic, — luată obrăznicia în înțelesul că te crezi mai mult decît ești. Reîntors aici în mijlocul atîtor artiști mari, în mijlocul atîtor capodopere, mă simt atît de mic, atît de neputincios și ignorant că mie rușine de obrăznicia mea, aproape mi-e frică parcă să sper c-am s-ajung și eu odată ceva! Acolo nu vedeam decît tablouri arhimediocre, unele chiar stupide, iar celebritățile noastre naționale mă deziluzionase. Singurul lucru mai artistic doar ce l-am văzut în vacanța asta a fost... mațele de la institutul de anatomie unde am fost slujbaş!... Înțelegi că un asemenea mediu artistic mă făcuse să-mi iau nasul la purtare cum se zice și să încep să mă cred. Acum nasul s-a redus la vechea și adevărata lui proporție!

La școală lucrez cu o colosală plăcere, lucrez mai ales împins de o nemărginită ambiție, da, ambiție, mărturisesc. N-ai idee cît mă urmărește gîndul că trebuie să produc odată ceva care să rămîie; nu vreau să țin umbră pămîntului de pomană și cu gîndul ăsta stau veșnic și el îmi dă și putere și

tragere de inimă la lucru!... Cît aş vrea eu să ştiu ce-are să fie de capul meu peste 10 ani!... Aş da alţi 10 ani din viaţă numai să ştiu, încaltea să nu mai pierd timpul cu pictura dacă ar fi să ies ciubotar: m-aş apuca să desenez iar la maţe ori să îngrijesc ca mai nainte dacă şcolarii au batiste, să-şi sufle nasul!

Acum sînt la pictură, lucrez în culori şi merge foarte bine; colegii spun că am «colorit românesc» — vrînd să spună cu asta că e cald, frumos etc. şi în parantez îţi spun, la români aici le merge vorba că sînt focoşi ca italienii şi mă-nţelegi *mneata*

italian = colorit cald, frumos etc.

român (ginta latină) = italian

două cantităţi = cu a III-a sînt = între dinsele
deci român trebuie să fie = colorit frumos

Q.e.d.

Dar să revin, cu toate că studiile de şcoală sînt bune, dar oi fi eu în stare să fac tablouri, opere de artă? Oi fi eu oare artist?... E atît de mare lucru un tablou, e atît de mare diferenţa între un studiu bun şi un *tablou* încît... În sfîrşit sînt atîtea gînduri care mă rod şi crede-mă după cum ţi-am spus aş da 10 ani din viaţă — prea mult nu-mi vine să dau căci te pomenişti că n-o să am de unde! — ca să ştiu ce are să fie de acum peste 10 ani.

Eu m-am apucat să-ţi vorbesc de mine şi n-o mai sfîrşesc! Îmi pusesem în gînd cînd am început scrisoarea asta să vorbesc de muzică — d-aceea am şi pus motto! — şi în loc de muzică m-am pomenit bătînd cîmpii şi ce-i mai rău scrisoarea se face prea lungă şi... te obosesc prea mult cu citirea prozei mele! Îmi pusesem în gînd să spun şi cum petrecem p-aici, mă gîndeam să-ţi spun şi cîte ceva relativ la bere, — în loc de astea, uite ce-a ieşit!

Te rog să nu te faci mult aşteptată şi răspunsul să fie cît se poate mai lung; cărţi poştale, interzise! Scrie-mi de toate căci tot, absolut tot ce mi-ai spune mă interesează. Ai fost la concertul lui Grünfelt? Ce impresie? Lui Zucker i-ai mai cîntat la pian? Ce rău îmi pare să nu te pot şi eu asculta! Cîntă mai des Mazurca 47 şi cîntecul cela al lui Chopin, ştii care începe: ta-ta-ti-ta:... ta...ti etc.! Cîntă-le că cine ştie cum devine, — te joci cu telepatia! şi se-ntîmplă c-aud şi eu!

Scrie-mi ce mai face dl. Costică <Gherea — n.n.> dacă scoate revista... etc.? Dar Sterea? ...L-ai mai văzut d-atunci? — Cum merge gazeta? ...Te rog scrie-mi multe şi de toate căci toţi prietenii mei sînt nişte leneşi şi jumătate, scrie-mi pentru toţi. Complimentul lui Ionel <Gherea — n.n.>!! A început să vorbească? Primeşte o frăţească stringere de mînă

Şt. Popescu

Zieblandstrasse 431 rechts

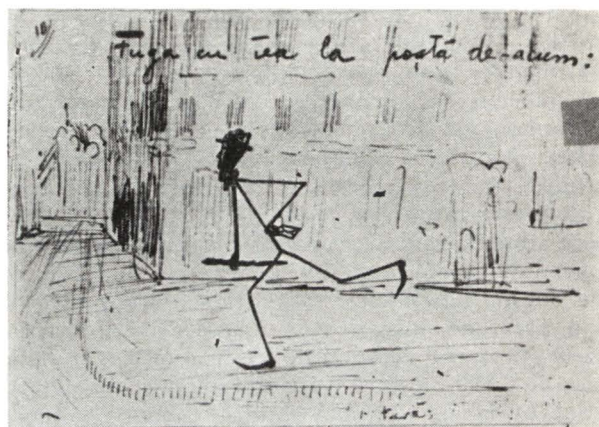
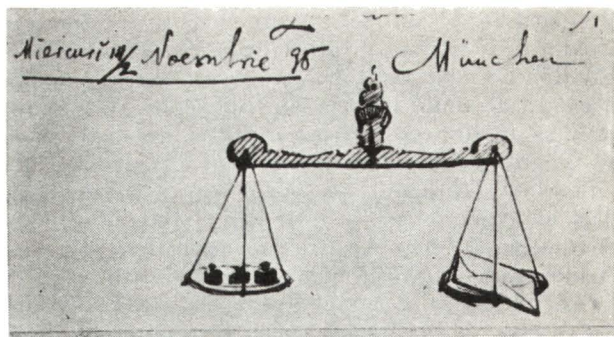
miercuri 14/2 noiembrie 1895

München

<desenul balanţei>: «Aşa-nţeleg şi eu scrisoare!

Taman 5 kilo atîrnă!!»

<desenul reprezentîndu-l pe el în caricatură, alergînd pe stradă cu scrisoarea>



P.S. Cînd am venit în ţară am găsit pe Sulica aici. E foarte prăpădită, şade pe aceeaşi stradă cu mine dar ne vedem rar de tot, pentru că eu sînt ocupat cu şcoala iar ea nu poate lăsa singur pe Alexe, căruia se vede că nu prea-i prieşte clima Mînchenului căci e puţin bolnav. Vă doreşte mult, mai ales pe Mme Dobrogeanu şi pe Saşca. I-am arătat fotografiile şi pe Saşca nu l-a mai cunoscut!

Salutări Şt. P.

Nu lua în seamă titlul scrisorii că nu m-am ţinut de el; o scrisoare fără concluzie prin urmare!

S $\frac{28 (1)}{CX}$

3

Ştefan Popescu către Ştefania Dobrogeanu-Gherea

Duminică 19 ianuar 1896

Scumpă prietenă,

N-ai fost niciodată departe de casă şi prieteni, n-ai trăit singură, sau aproape singură, într-un oraş străin şi nu-ţi poţi închipui de fel ce personaj important devine curierul poştal în asemenea împrejurări. Îl pindeşti în toate zilele cu ochi de lup şi dacă eşti ocupat la şcoală, — de pildă cu pictura, — cum a sunat ceasul douăsprezece nu simţi foamea şi înainte de a te duce la birt, te repezi acasă să vezi ce ţi-a adus poştă.

Și lucrul acesta îl faci mai ales atunci când ai scris cuiva la a cărei prietenie ții, al cărui răspuns îl aștepti cu drag. Și dacă poșta nu-ți aduce decât gazeta sau scrisori de la indiferenți, parcă nu ți-ar fi adus nimic, simți că-ți lipsește ceva, te simți așa de singur, — aștepti cu o îndoită nerăbdare poșta de a doua zi!...

— Ei scumpă prietenă, caraghiosul ăsta care se uită în calea curierului a fost subsemnatul și după o lungă, *prea lungă* așteptare, l-a învrednicit D-zeu c-un răspuns de la personica d-tale. Pricepi și nu-i nevoie să-ți mai descriu bucuria ce-am simțit deschizându-ți scrisoarea, bucurie amestecată cu mare părere de rău de bronșita ce ai avut. Sper că acum ești pe deplin sănătoasă și te rog de-o dată să-mi dai probe de asta, numaidecât să-mi scrii cum te afli și dac-ai lăsat definitiv gargara și doctoriile. Dar te rog mult, să-mi scrii în prima săptămână de la primirea prezentei, căci la din contra îți trimit o diplomă de leneșă clasa I să te poți lăuda cu ea!

Scumpă prietenă, această vietate lungă căruia i se zice Popescu ori Jalonul are două firi deosebite în d-nealui și din lupta acestora iese el, — rezultanta. O parte a mea, și cred că aceasta mi-e mai intimă, naturală, este expansivă, dorește să trăiască veșnic în societatea prietenilor, când simte cea mai mică bucurie sau plăcere vrea numaidecât să fie cineva cu care s-o împărtășească, dorește ca tot ce simte, tot ce vede să aibă numaidecât cui le comunica, când îi vine vreo prostie prin minte s-o poată spune fără rezervă, fără să se teamă de ridicul. Doresc ca atunci când entuziasmat vorbesc de singurul lucru în care mă pricep puțin și care-mi place mai mult, — de pictură, — să aibă cine mă-nțelege și ride de mine când vorbind mă lungesc încă d-un metru, iar gesticulând miinile mele bat tavanul. Doresc să am prieteni și să trăiesc între ei. Mi-e dor de serenade și petreceri cu prietenii noaptea pe lună, mi-e dor de plimbări ca cea care-am făcut-o astă vară la Cascada Reginei, — aș vrea veșnic să trăiesc între ai mei.

O altă față acum a aceluiași individ: aș vrea și de mult oftez după așa ceva, să stau singur într-un oraș, ori într-un sat mai degrabă, unde nu mă cunoaște nimeni și neavînd grija existenței, să lucrez în singurătate, necunoscut și nevizitat de nimeni, dimineața pînă seara. Aș zugrăvi, aș studia tot, absolut tot ce mi-ar ieși înainte, aș colinda circumiile și dealurile, aș studia viața țărănească, aș trăi aproape aceeași viață. Și am, simt că există în mine atîta energie ca să pot face asta. Aș vrea să studiez și să produc ceva mare, mult, ceva care să entuziasmeze pe toți prietenii, când i-aș revedea după cîțiva ani.

Mai săptămîna trecută am vizitat atelierul unui pictor tînăr — croit s-ajungă mare, — ei, vreo două-trei zile nu mi-au fost mințile-acasă după asta! Pictorul ăsta întrupa ceea ce eu visam, dragostea de natură, de studii și muncă după care alerg atîta. Tot ce vede, absolut tot, pentru el e interesant, tot ce desenează el prezintă un caracter și un interes deosebit. Păcat că-i peisagist. Cînd am ieșit din atelierul lui simțeam o colosală mîhnire sufletească. De ce nu pot și eu trăi retras ca el și munci nesupărat ca el!

De cîte ori am plecat în vacanță în țară mi-am cumpărat pînă îndeajuns și am luat toate uneltele, cu gînd să nu ies din sat de la noi și să lucrez strașnic. Ași!... naiba sau împrejurările au vrut altfel. Mi-am pierdut vacanța de pomană și nimic n-am lucrat, m-am întors c-o mare mîhnire și nemulțumit. În legătură cu asta hotărîrea să viu pentru 2 săptămîni de Paște în țară, iar vacanța mare s-o petrec într-un sat, aici în munți. Iată, scumpă prietenă, și a doua față a aceluiași caraghios golan și spune-mi acum dacă mă invidiezi! Vreau să trăiesc în mijlocul prietenilor, nici nu pot face altfel, căci firea mea — poate mai mult ca a altora — e socială. Vreau să trăiesc în societate deși în mijlocul ei nu-s de fel amuzant. Trăind însă așa simt o veșnică nemulțumire că nu pot satisface a doua mare dorință a mea, de a trăi singur și a lucra ca un turbat! Rezultanta — un miș-maș din astea amîndouă!

Mă simt nemulțumit încă și de altele care sînt independente de firea și viața mea. Neavînd mijloacele necesare pentru existență, sînt silit să lucrez — în parte — ce i-ar plăcea publicului sau ce s-ar vinde mai degrabă (bunăoară copia ce am terminat acum și altele) și asta, în stadiul în care mă aflu, în timpul cînd învăț încă, e dezastruos. Sînt silit să fac tablouri proaste, nu studii cum ar trebui, să scot în public lucruri de care mie mi-e rușine, sînt nevoit să iscălesc și să vînd lucruri naive care n-ar trebui să părăsească cartoanele mele. Aș dori să n-am grija zilei de mîine, să nu trebuiască să lucrez în vederea cumpărătorilor. Munkaczi, pictorul ungur celebru, se zice că ar fi făcut contract cu un negustor care să-i dea o rentă anuală oarecare și tot ce va lucra — dacă va lucra — să fie proprietatea negustorului. Între tablourile făcute în așa condiții a fost și *Christ înaintea lui Pilat* care s-a vîndut cu 500 000 lei în urmă. Ei bine! sînt și eu în căutarea unui astfel de negustor, caut un Mecena care să-mi avanseze mijloacele strict necesare pentru trai și toată viața n-aș cere nimic; m-aș mulțumi cu foarte puțin numai să nu mai am grija pieții. Am să public și eu un anunț la *Lumea nouă*: Aviz important o glorie sigură. Se caută un Mecena care să ofere unui viitor mare pictor o rentă de... (rămîne de stabilit în urmă cifra) lei anual, în schimbul căreia tot ce va produce zisul pictor va aparține de drept protectorului său. Făcînd prin asta o minunată afacere negustorească și totdeodată asigurîndu-i-se un titlu de nemurire nu ne îndoim că onor P.T. Public nu va lua în ris avizul nostru iar ofertele vor ploua pe capul viitoarei celebrități (taci că mor!) ofertele se primesc sub inițialele S.P. Zieblandstrasse etc.

!!!Nu pierdeți ocazia!!!

Dac-aș fi om mare și dacă interesîndu-mă cineva, m-ar întreba: dacă n-ai fi ce ești ce-ai vrea să fii? Aș răspunde imediat: pictor în primul veac după revoluția socială. Nu vreau să vorbesc de viața nouă, absolut deosebită de cea de azi, viața care va da picturii un caracter fundamental deosebit; dar un pictor din vremea aceea va scăpa și de meschinăriile zilnice și de grija zilei de mîine și de mediul acesta negustoresc care te înăbușe. Atunci nu mi-ar mai trebui nici un Mecena! Dar prea înșir cu polologia; s-o scurtez.

Te miră că mă întâlnesc rar cu Sulica; nu-s eu pricina, ci ea, căci e veșnic ocupată cu școala și mai mult cu copilul. Totuși o dată pe săptămână tot ne întâlnim și atunci stăm mult de vorbă și mai totdeauna vorbim și de dv. Ar fi vrut să scrie coanii Sofiții s-o roage să te lase pe d-ta și pe Sașca să veniți în vacanța Crăciunului aici. Căci îi e tare dor. Ne învoisem ca pe Sașca să-l găzduiesc eu, iar Sulica pe d-ta, așa că n-ar fi costat mult și ați fi petrecut admirabil 10—15 zile. N-a mai scris însă pentru că eu știam dinainte că n-ai fi venit după cum pără-siseși și planul cu Viena. Sulica e aceeași fată bună ce am cunoscut-o, numai cu mult mai amărită ca acum doi ani. Vă trimite complimente.

Îmi pare foarte bine că te-ai împrietenit cu bunul meu prieten Sanielevici, — cum subliniat, mi-l numești. Oare o zici ironic? Nu i-am răspuns la scrisoare, nici eu nu știu exact de ce. Probabil că prin simpatie m-am molipsit de lenea d-tale! Dar mai e și altceva: M-a supărat atît de mult un articol scris de el în *Adevărul*, articol unde pasiunea contra lui Nădejde îl face să se contrazică grosolan într-o jumătate de coloană, încît nu i-am răspuns la scrisoare. Nu i-am răspuns pentru că ar fi trebuit să-l înjur strașnic și... nu mă lăsa inima! Acum, astăzi chiar, o să-i scriu o scrisoare lungă și să-i spui toate pe șleau prietenește.

În privința piesei *Dama de Caro*, Hussar a tradus-o după cererea direcției Teatrului și a lui Take Ionescu (cînd era ministru) ca scop să acopere deficitul teatral și lui să-i aducă un venit mai bunicele. O daraveră negustorească și rău a făcut de și-a dat numele ca traducător. «Dacă mă-ntîlesc des cu el» — știi că e o vorbă românească: în lipsa fragilor mîinici și frunzele!

Îmi pare că ți-am răspuns la tot ce m-ai întrebât în scrisoare, nu tot așa însă ai făcut mîria ta cu scrisoarea mea. Te rog nu uita în scrisoarea viitoare, — care va veni, trebuie să sosească cît mai curînd, — să-mi spui ce mai lucrează dl. Costică, cînd iese revista sau volumele? Sterea cînd începe să ne dea bursa făgăduită? Dar familia? Ionel? Scrie-mi mai multe pe ciorile parcă dai cu împrumut.

Lui Honigmann i-am scris foarte des și slova nu i-am văzut-o de cînd sînt aici. Frate-său, la sigur, zice el, are să-l împămîntească. Irimeștile sînt în Ploiești? Ce fac? Au catedre? Ai desigur cu ele acum o societate foarte plăcută. Multe complimente și felicitări pentru succesul deosebit cu care și-au terminat studiile.

Nu uita să-mi răspunzi curînd și mai mult, căci acum doar nu mai ești bolnavă.

Arată salutări călduroase d-nei și d-lui Dobrogeanu, multe închinăciuni lui Sașca. Dumitale o frățească stringere de mîină «La revedere cu bine și sănătate»

St. Popescu
Zieblandstrasse 43/I rechts —
München

N.B. La 20 Ianuar (1 febr. st. n.) am să dau o mare petrecere coloniei de-aici, sărbătoresc a 24-a aniversare a nașterii. Bea în acea seară un pahar de ceai în sănătatea mea căci eu voi bea unul de bere în sănătatea d-tale.

Altă notă! Petrecerea de care mă întrebi se va da în februarie. Acum lucrăm cu toți elevii Academiei la decoruri.

Și alta mai mică, să vezi ce nostim e Bjornson, toată ziua șade la pinacotecă și cască gura la tablouri. Astăzi l-am văzut într-o piață publică, asculta, amestecat cu poporul, un concert gratuit. Lumea se ghiontește «Mă așa-i Bjornson, mă!» iar eu mă simțeam așa de pitic pe lîngă el și totodată mulțumit văzîndu-l!

S $\frac{28}{CX}$ (2)

4

Ștefan Popescu către Ștefania Gherea

Dragă surioară, n-ai nimic contra dacă te numesc așa?... Sînt în noua mea cameră din Schrandolfs-trasse 34/11 links, notează bine adresa, căci, doamne ferește, poate să ai trebuință. Șed la masa mea... nu de brad, nu te speria, — un birou de stejar foarte frumos, — îți scriu ție și mă gîndesc că nu-i numai-decît nevoie să fie cărțile în vrafuri și-n unghere păienjenis ca să simți singurătate și melancolie! La mine în casă, grație gazdei, nici urmă de praf nu-i. Totu-i șters și lustruit, casa mare, foarte frumoasă, luminoasă, nu pot dori nimic mai mult în privința confortului și frumuseții chiar. Șed la masă și scriu. În fața mea, într-o parte am fotografia ta. Rama de lemn alb în care-i pusă are un loc destinat sau pentru versuri sau pentru desenat ceva. Cum însă de versuri m-a ferit D-zeu, tot aștept pînă voi fi în stare să pot desena ceva care să fie la înălțimea prieteniei noastre. Pînă atunci rama va rămînea albă, curată ca și prietenia noastră. În partea cealaltă pe masă am fotografiile iubiților mei Sonia și Emil. Vreau să vă am veșnic, veșnic cu mine, pe voi toți, prietenii mei și neputînd altfel mă mulțumesc cu fotografiile. Tot pe masă e un trandafir într-un pahar cu apă. Asta-i un vechi păcat al meu. Chiar cînd eram sărac, cu 100 lei lunar, — acum sînt boier! — luxul ăsta tot mi-l permiteam.

Sînt atît de ieftine florile aici și, doamne, cît e de plăcut să miroși flori și în special trandafiri!... O lume întreagă de amintiri plăcute și de visuri în mirosul unui trandafir. Visuri? Ele mai toate sînt în legătură cu prietenii mei. Și dacă ei ar fi aici!...

Stau de multe ori pe canapea lungit, întins comod așa ca să nu simt că există și altceva material.

În casă liniște, nimic nu mă-mpiedică de a visa deștept. Și visez, — totdeauna visez asta, — că voi sinteți aici împreună cu mine și trăim într-un extaz, ne extaziem de tot ce vedem și auzim. Și dintre toți eu parcă sînt mai fericit, — visez eu. Nu-mi încap în piele de bucurie, alerg cu voi în toate părțile să v-arăt tot ce-i frumos p-aici, să nu vă scape nimic, nimic nevăzut, nimic neobservat. Dacă văd că unu-i distrat îl trag parcă de mîinecă să observe bine, nu-l las pînă nu vede în adevăr și cade și el în extaz. Da, asta-i fapt, așa visez, — visez deștept, repet, — și parcă aidoma se-ntîmplă aproape halucinație! Merg în visul meu pînă la cele mai înfime amănunte și, doamne, ce rău e cînd mă deșteaptă realitatea!

Neputîndu-vă avea pe voi aici aş dori să vă scriu scrisori kilometrice, unde să vă spun tot ce văd şi tot ce simt, aşa după cum simt. Doresc — nu pot însă parveni niciodată să descriu tot ce mă entuziasmează aşa ca să fie bine simţit şi de alţii şi de asta fiind convins, mi se domoleşte numaidecît dorinţa, crescînd în acelaşi timp dorul de a vă avea cu mine aici.

Bagă de seamă că accentuez, dac-am fi noi prietenii aici, nu acolo. Aici o lume întreagă de frumuseţi naturale şi artistice. Totdeauna găseşti ceva nou. Zilnic descoperi în lucruri văzute de zeci şi sute de ori altă parte neobservată de o uimitoare frumuseţe şi, gîndesc eu, ce bine ne-am simţi dac-aici am fi ai noştri toţi! Aici am avea şi ce vedea şi ce auzi; am avea timp şi de studii şi de petrecere, aici nu mi s-ar urî.

Ştiu că, în parte, e caraghioslic să vorbeşti într-o scrisoare despre lucruri necunoscute, dar sufletul mi-i atît de plin încît trebuie! O să zici că-s maniac, că fac ce fac şi tot la pictură o aduc. Zău că n-ai greşi! Nu ştiu cum, parcă încep a pierde întru cîva interesul pentru alte lucruri: cu cît mă pasionez mai mult după pictură, simt că mă prostesc în alte direcţii! Dar nu-mi pasă! D-aş putea eu numai pictor s-ajung şi puţin îmi pasă de celelalte ştiinţe şi arte. Ei, vrusei să-ţi spun două vorbe despre pictură. Scumpă prietenă, dac-ai fi aici şi dacă ne-am uita împreună mult mult — la tablourile sau reproducţiile după tablourile preraphaelitului Burne-Jones (englez) ai cădea cu mine de acord că extraordinara, subtila fineţe a tipurilor lui e ceva extrapămîntesc. Eşti transportat, — asta nu-i o vorbă numai: simţi o senzaţie delicată, o senzaţie fizică chiar, ceva asemănător cu mirosul unui trandafir, sau cum ai asculta o muzică fină şi extraordinar de frumoasă.

Şi cînd ai ocazia să vezi aşa tablouri, cum să nu doreşti să-ţi fie prietenii lingă tine? Cum să nu te simţi singur cînd ai trebuinţa de a admira împreună cu altul ceea ce e măreţ şi dumnezeesc de frumos?...

Las polologia căci tu ai examene şi preparaţie de bacalaureat şi nu vreau să-ţi iau prea mult timp cu scrisoarea mea. Răspuns n-aştept, deşi-l doresc, — de altfel ştiu că l-aş aştepta zadarnic! Te rog însă nu uita să mă anunţi cînd veniţi la Budapesta, dacă veniţi. Asta fă-o te rog cu vreo săptămînă cel puţin înainte, spunîndu-mi aproximativ, iar înaintea plecării, anunţaţi-mi şi ziua. Mă mulţumesc şi cu cărţi poştale, — neputîndu-se altfel!

Tincuţa Arghirescu mi-a scris mie şi Sulicăi că o să vie în vacanţă să petreacă vreo lună aici. Ne bucurăm foarte mult şi eu şi Sulica de venirea ei. E atît de simpatică!

Suta de lei trimisă de dl. Costică am primit-o şi-i mulţumesc de graba cu care mi-a expediat-o.

Salutări prieteneşti d-nei şi d-lui Dobrogeanu, complimente lui Saşca, — care nu mă îndoiesc a scăpat de examen într-un mod strălucit! Bine de el că n-are de dat bacalaureatul acum!

Ionel, — Ionel a împlinit un an la 17 iunie st. vechi! Să trăiască! Ura Ionel!! Sărutări pentru domnia sa.

Ţie o frăţească strîngere de mînă.

Şt. Popescu

Schrandolfstrasse
München

34/11 links

9 iul. 1896

S 28 (3)
CX

5

Ştefan Popescu către C. Dobrogeanu-Gherea

Iubite prietene

Sînt în «salon» la Glaspalast. Şed la o masă de lectură. În faţa mea am un havuz măreţ, pomi, flori şi o mulţime de statui. Pe cît e de cald afară pe atît e de bine şi răcoare aici. Cine vizitează expoziţia îi e imposibil să nu se oprească cel puţin un sfert de ceas în această sală, să-şi odihnească ciolanele pe canapele moi orientale, să dea pace ochilor puţin, după atîtea lucruri văzute, să respire un aer plăcut şi răcoros. Eu dinadins am venit să scriu aici: e aşa de bine şi mă simt aici aşa de vioi şi limpede la minte, parc-aş sta la munte şi aş scri la o masă sub umbra unui nuc bătrîn.

Toate bune, dar un lucru are rău sala asta: pe masă am — gratis! — hîrtie şi cerneală berechet, astfel că, probabil, o să te pomenesci c-o scrisoare lungă — lungă, aproape cît subsemnatul! Dar — statu-i de vină!...

După cum ştii avem două saloane în München şi de la 1 iunie de cînd s-au deschis mă tot muncesc să aflu care-i superior în valoare.

Cînd sînt la «Secession» îmi pare că tablouri ca acolo nu-s, iar cînd mă reintorc la Glaspalast, găsesc că m-am pripit cu judecata mea, văd că tot Glaspalast e superior. Astăzi însă în Glaspalast s-au mai deschis încă săli mari cu tablouri engleze şi ruseşti astfel că balanţa cade greu în partea asta şi trebuie să-i recunosc superioritatea. Peste vreo două săptămîni vor sosi şi franţujii la amîndouă expoziţiile (după închiderea saloanelor din Paris) şi tocmai atunci judecata poate fi oarecum definitivă. În general amîndouă saloanele sînt splendide şi superioare chiar celor din anul trecut.

De la Glaspalast, cel mai simpatic maestru, cel înaintea căruia rămîne lumea mai mult cu gura căscată, e Defregger. N-am văzut pînă acum viaţa ţărănească — viaţa ţăranilor munteni bavarezi şi tirolezi — redată cu mai multă artă, mai mult farmec, mai multă poezie. Tipuri mai simpatice, mai vioaie, mai pline de sănătate ca ţăranii lui Defregger n-am văzut. E cam ceea ce sînt ţăranii lui Coşbuc. Tablourile lui au o notă veselă, picantă, sînt de o putere expresivă extraordinară, — pentru asta chiar place publicului atît de mult. Defregger a fost ţăran porcar şi din porcar a ajuns profesor la noi la Academie şi cel mai popular pictor! În Bavaria de munte şi Tirol nu există casă ţărănească care să nu aibă cel puţin o cromolithografie după tablourile lui Defregger. Icoane, spune un scriitor neamţ, pot lipsi, dar tablourile lui Defregger nu! Sînt poate tablouri mai de valoare în salonul de anul

acesta, dar e incontestabil că Def<regger> va rămînea tot cel mai simpatic și mai iubit de toată lumea.

Din Glaspalast, cel mai bun tablou, după cum recunoaște unanim lumea pictorilor și criticilor, e al unui rus, Repin. Nu ți-l pot descrie căci ar fi prea lung și descrierea prea proastă pentru un lucru așa de mare. Am să-ți trimit însă o fotografie după el, imediat ce va ieși. Un episod istoric: o ceată de cazaci care scriu o scrisoare sultanului. E neînchipuit de frumos.

La «Secession», Böcklin — absolut opus lui Defregger — nu e înțeles de toată lumea, nici nu atrage pe toți gură-cască; dar cu toate astea Böcklin are anul acesta vreo zece tablouri, între care două-trei capodopere. E grozav omu ăsta! Rămii încremenit de puterea cu care exprimă el un sentiment, o dramă etc. Toate și totul la el ajută ca să producă un anume efect, nimic secundar, nimic umplutură. Vezi de departe tabloul — de cele mai multe ori acțiunea se petrece într-un peisaj, — nu distingi nimic, dar după împărțirea maselor de culori, după colorit numai, simți cam ce trebuie să fie. E grozav și neînchipuit. E unul dintre cei mai mari maestri actuali ai lumii.

Apoi Uhde, d'Israëls, Lenbach etc.!... oh, oi ajunge și eu vreodată ceva?...

Peste două săptămîni se începe vacanța pe care abia o aștept ca să pot termina copia ce am început. Aș vrea dacă mi-ar mai rămînea timp să mai pot lucra încă o copie, pentru că la anul mi-ar trebui bani mai mulți. De la toamnă încolo încep partea a doua a picturii, — culoarea — și aș vrea numai-decît să mă duc pentru asta la Paris. Aici o duc foarte bine cu școala. Profesorul e încîntat de mine și mi-a spus că e timpul să trec deja la culori.

În primele zile ale lui septembrie stil nou, probabil că o să viu în țară. Am de gînd — dacă s-o putea — să trec prin Milano, Veneția, Fiume, Budapesta etc. și după-acum fac planuri de călătorie și mă bucur la plăcerea ce-o s-o simt cînd voi vedea patria și tablourile lui Tizian și Leonardo da Vinci!

Pînă atunci, în fiecare Duminică aproape, facem cu cumătrul Hussar cite o excursiune prin împrejurimile Münchenului și înghițim la aer și miros de brad să ne-ajungă pentru toată săptămîna!

Banii ce mi s-au acordat de la Minister i-am primit. *Una mie două sute lei!*... Niciodată nu mi-a căzut în mîină o sumă așa de respectabilă! Păcat c-o să se ducă și nu am siguranța că o să am și pentru anul viitor același venit. În chestia portretelor regale mi-a explicat Hussar toată dăruvera. Nu e dracul atît de negru cum mi-l închipuiam eu, dar totuși portretele nu le voi face pentru că ar fi pur și simplu ridicul să lucrez după fotografie. Aștept vacanța să am o explicație personală cu Take.

Salutări prietenești d-nei Dobrogeanu, multe închinăciuni pentru Fany și Sașca. D-ta primește o caldă și prietenească îmbrățișare.

Șt. Popescu
Zieblandstrasse 43/I rechts
München

4 iulie 1895

S ^{27 (1)}
CX

Ștefan Popescu către C. Dobrogeanu-Gherea

Iubite prietene,

De mult încă vreau să-ți scriu o scrisoare lungă să-ți spun cum o duc p-aici și ce mai lucrez căci știu că te interesează; nu știu cum că pîn-acum, cu toată dorința mea, nu m-am învrednicit s-o fac.

După cum ți-am mai scris îmi pare, am isprăvit copia pentru rege. A fost un lucru foarte frumos și foarte amuzant de la care am profitat enorm. Sînt atîtea trucuri, atîtea rafinării de tehnică în acest portret, încît rămii uimit. Totdeauna l-am admirat dar pînă nu l-am copiat nu mi-am dat îndeajuns seamă de neprețuita valoare a acestui portret. Colosal de simplu în compoziție, simplu în desen, simplu în colorit, simplu dar grandios și tocmai severitatea asta în linii și culori cred că-i dă mai mare măreție. N-am să-l expun căci nu-i un tablou pentru profani și apoi am făcut o experiență care m-a costat mult anul trecut. Lumina din fereastră vie și directă nimicește tabloul, face ca toate nuanțările delicate care fac valoarea lui să pară crude. Îl voi plimba numai pe la cîțiva oameni care țin să-l vadă și apoi l-oi da cui trebuie. Acum abia pot zice că l-am priceput pe Tizian și-mi pare bine că, spre norocul meu, nu m-am apucat să copiez alt tablou care poate mi-ar fi luat și timp mai mult și aș fi folosit și mai puțin. Îți alătur aici un pasaj asupra acestui portret, citat din *Muther* — unul dintre cei mai competenți critici și istoriografi de artă din timpurile noastre. Lafenestre, Crowe — *Cavalcaselle*, care s-au ocupat în special cu opera lui Tizian vorbesc tot în sensul acesta despre tabloul ăsta. Cred că are să se bucure vodă! Eu cînd l-am început mi-am făcut următorul raționament: bălăii sau subiecte religioase, regele poate avea de oricare maestru *originale*, portretul lui Carol Quintul nu-l poate avea însă în original, — deci copia bine aleasă. În sfîrșit, la Paște să vedem ce-o fi!

Acum lucrez la Academie de dimineața pînă seara și-s mulțumit de lucrul meu, profesorul mai mult chiar decît mine. La Paște am s-aduc mare parte din studii să le-arăt prietenilor...

Am făcut pentru Haret un tablou frumos, un apus de soare pe lacul Garda. E cel mai frumos și cel mai bun lucru ce-am zugrăvit eu pînă acum.

Înainte de a-l trimite probabil am să-l expun aici. Aștept să se usuce bine ca să-l vernizez și probabil pe la Crăciun îl voi expedia. Îi sînt dator foarte multă recunoștință lui Haret. Mi-a arătat atîta bunăvoință, și-a dat atîta osteneală pentru mine, încît nu numai că trebuie să-i fiu și-i sînt recunoscător, dar parcă mi-e și drag: rar am văzut om așa de teabă.

După cum știi îmi pare, Poni neputînd face pentru mine numai excepție în privința concediului, Haret m-a învățat să rog direcția Academiei să intervine. Academia a trimis adresă Ministerului. Hirtia Academiei a fost adresată Ministerului și pe plic scris *personal* și probabil din pricina asta s-a rătăcit, așa că Haret a căutat-o împreună cu Meissner o zi întreagă prin minister și n-au dat de ea. Mi-a scris,

am cercetat la poștă, — hîrtia e acasă la Poni. Pînă s-o găsească și s-o rezolve au venit turburările din urmă și probabil a rămas afacerea baltă. Nu știu însă ce s-o fi făcut, poate s-o fi rezolvat deja, căci Haret nu mi-a scris încă.

Cum a venit Mîrzescu, Xenopol mi-a scris o scrisoare să mă asigure să n-am teamă căci el e mai bun prieten cu Mîrzescu decît cu Poni și va aranja el afacerea cu concediul și alte afaceri *sunătoare* în viitor! După cum vezi, am mai multe coarde la arc!

Duc o viață foarte liniștită. În vacanța Crăciunului am să copiez încă ceva, vreun portret oarecare. De Crăciun vine și Arion cu d-na și vor sta 6 săptămîni aici. Mă bucur căci sînt oameni foarte de treabă și mai ales în pictură ne împăcăm tare bine. În țară sosesc în primele zile ale lui april stil nou.

Salutări prietenești doamnei Dobrogeanu și Fany-ei. Mi s-a scris că Fany e bine acum. Spune-i te rog c-am zis eu să se păzească de răceală ca de foc: ea e foarte delicată și nu-și poate permite luxul unei neglijențe. Strîngerii de mîna lui Sașca.

D-ta primește te rog prieteneștile mele îmbrățișări. Sărut pe Ionel!

Șt. Popescu
Schrandolfstrasse 34/11 links.
München

9 dec. 1896

N.B. Te rog trimite-mi ultima sută de lei ce-a mai rămas din banii lăsați la Paște. Sînt foarte strîmătorat acum, cheltuieli mai mari, haine de iarnă etc... dezechilibru bugetar deci! Te rog *dacă se poate*, să expediezi mandatul imediat ce primești prezenta, căci am oarecare creditori care nu mă pot aștepta mult.

Cu această ocazie îți mulțumesc din inimă de bunăvoința cu care m-ai servit. Am să caut să mă revanșez.

Popescu

S $\frac{27(4)}{CX}$

7

Dobrogeanu-Gherea către Șt. Popescu

20 ian. 1898

Iubite prietene,

De mult nu ți-am scris, nu ți-am răspuns la cîteva scrisori atît de amabile pe care mi le-ai trimis. Sînt vinovat, dar o vină mărturisită e pe jumătate iertată. De altfel e tare greu să scriu ceva din Ploiești. Viața aici e atît de tristă și monotonă încît nu știu zău ce ar putea să te intereseze.

Dacă ai ști cît mi-a părut de rău că n-am fost și eu la Veneția împreună cu d-ta. Bine am mai fi petrecut. Carpaccio ți-a plăcut așa de mult pentru că are foarte mult comun cu decadenții prerafaeliți de azi. Știi că nu-ți împărtășesc necondiționat admirația pentru prerafaeliți, deși cred că arta lor e o expresie absolut legitimă și justificată a epocii noastre, de aceea nu mi-ar părea de loc rău să te văd un prerafaelit dar un prerafaelit de talent.

După cum văd, treci prin acele emoții extreme — de la mare speranță la mare desperare — prin care trece orice artist. Asta îți face onoare și arată încă o dată că ai să fii cineva. De altminteri n-ai drept să te plîngi. Pictura are această superioritate mare că e o artă internațională. Ce ai face tu să ai talent literar? Zbuciumul e același iar mulțumirea sufletească n-o găsești nicăieri, doar în propria ta conștiință ceea ce *à la longue* devine ceva plicticos. Caragiale manifestînd același talent pe care-l are în literatură și <în> pictură ar fi o personalitate cu un nume europeanesc și cu o situație materiale splendidă, iar așa își bat joc gușății politici de el și moare de foame.

Pe la noi nimic nou! Sîntem aproape sănătoși și mulțumiți. Ionel crește și se face un pungaș fără pereche, vorbește cîteodată de « Pinicu » care a rămas cu « Sasica » la München. E foarte inteligent, mult mai inteligent decît aș dori să fie pentru vîrsta lui, e foarte nervos, într-un cuvînt e un copil prerafaelit. Sașca e bine, Sofia de asemenea. De la Ștefania primesc scrisori mai în fiecare zi. Pe aici noutăți nu prea sînt și care sînt le cunoști din gazete. Dacă ai să ai vreme liberă scrie-mi. Complimente Cocuței și Lelichei.

Te îmbrățișez prietenește al d-tale

C. Dobrogeanu-Gherea

Îți scriu pe vechea adresă Schrandolfstrasse pentru că cea nouă am pierdut-o. După ce am sfîrșit scrisoarea asta am citit scrisoarea Cocuței, tipărită în *Lumea nouă*. Cocuța are dreptate decît uită următorul lucru. Prerafaeliții vor să redea adevărul, natura adevărată, dar o redau așa cum simt și o *văd ei*, iar ei fiind oameni *fin de siècle* o redau în consecință. Iată pentru ce arta lor e artă decadentă, ceea ce nu o împiedică să fie de mare talent. Din partea mea îi doresc Cocuței să fie pe a treia parte din cît e de Chavannes.

P.S. V.S. Morțun e aici și îți strînge mîna.

S $\frac{4(3)}{CX}$

8

Dobrogeanu-Gherea către Șt. Popescu

f.d. <1897—1898>
sîmbătă

Iubite prietene

Îți mulțumesc din suflet pentru scrisorile d-tale. Ștefania n-ar avea nici un drept și nici o dreptate să se supere pe d-ta chiar de ar afla că mi-ai scris, ai făcut ca un prieten sincer al meu și al ei. Se înțelege că ei n-au scris nimic, de altminteri din scrisoarea ei am văzut bine cît e de afectată cu toate silințele ei de a pare liniștită. Ce mizerabili indivizi mai sînt cei din București, au așteptat să plece Sofia din München și cum au aflat că Sofia e în țară au și tăbărit cu scrisori, poate o vor zăpăci iarăși.

Și ce mahalagioaică mizerabilă e această Alexandrească! <Alexandrescu e doamna Rakovski de

mai târziu—notă Șt. Popescu> fiica demnă a mahalalelor Ploieștiului. Îți mulțumesc pentru albumul Gysis, nu l-am studiat, încît privește înția impresie, nu pot să judec ușor — îmi lipsesc cunoștințele tehnice necesare. Îmi scrii că-ți place grozav Böcklin și simbolistii, decadenții moderni și că te temi să nu ajungi la rîndul d-tale simbolist. Temerea în acest caz e absolut nefundată. Un artist adevărat nu poate să-și chinuiască talentul lui și trebuie să se ducă unde-l duce talentul și vocația, dacă ești artist apoi ești romantic sau clasic deja născut și... n-ai ce să faci. Un artist romantic poate să recunoască superioritatea artei clasice, ceea ce nu-l va împiedica de a rămînea artist romantic, și același lucru cu un artist clasic care ar recunoaște superioritatea artei romantice. Vorbesc bineînțeles de artiști nu de meseriași. E curios cum tocmai eu am fost învinuit de părere contrarie, deși am fost slavă domnului destul de deslușit în această privință. Și eu cred că articolul despre Coșbuc e mai complet decît toate celelalte, e primul articol în care în mod sistematic sînt aplicate teoriile mele estetice la critică. În volumul al patrulea voi arăta care sînt aceste teorii. Atunci se va vedea cît de mult mă deosebesc nu numai de Brandes dar și de Taine. Trimit broșura « Robie și Socialism ». După cum știi, cartea asta a ieșit fără iscălitura mea. Dacă Virgil Arion ar dori să combată vederile mele în cartea sa, atunci îl autoriz să spuie că broșura asta e scrisă de mine. Îmi pare foarte bine de opinia bună a Arionilor asupra volumului meu, e doar unica răsplată pe care poate aștepta un scriitor în țară la noi, de a fi priceput de cîțiva oameni inteligenți. Și cît de puțini sînt! Iată spre pildă Tony, un băiat inteligent care are talent literar și care n-a priceput o boabă din tot volumul. Dintre toți cîți au scris e numai Streitman în *Liberalul*, care a pus punctul pe i, — vorbesc bineînțeles nu de laude care sînt de multe ori foarte deplasate, vorbesc de expunerea teoriei. Complimente d-lui Arion și salutări respectuoase doamnei Arion, pe d-ta te îmbrățișez frățeste al d-tale

C. Dobrogeanu-Gherea

S $\frac{4 (17)}{CX}$

9

Dobrogeanu-Gherea către Ștefan Popescu

31 iul./12 aug.

Dragă prietene,

Am primit scrisoarea d-tale și îți mulțumesc pentru ea. Sînt perfect de acord cu d-ta că mai bine

e pentru Sașca să-și ia o casă, să mănînce la birt și să trăiască ca și ceilalți studenți. Eu am gîndit că o pensiune mă costă mai ieftin și trebuie să mă gîndesc la economii, pentru că acum am să am doi în străinătate și poți să-ți închipui ce greu are să-mi fie. Îmi scrii că Sașca n-are să se întîlnească cu români și nici d-ta n-ai să te întîlnești cu el. Aceasta mă face să cred că n-ai înțeles bine scrisoarea mea. În adevăr am scris că n-aș dori ca Sașca să se lege prea mult în societatea studenților români primo: pentru ca să învețe mai curînd nemțește și secundo: pentru că românii noștri și singuri nu fac nimic și nici pe alții nu-i lasă să lucreze... N-aș dori de loc ca Sașca să te stingherească cîtuși de puțin în ocupațiile d-tale dar totuși sper că vă veți întîlni mai des și că ai să-i vii în ajutor cu sfatul bun ca un frate mai mare. Vezi dragă prietene, ce mare serviciu aștept de la d-ta. Sașca e încă un copil iar d-ta ești om cu minte deci fără a pierde vreme cu el poți totuși să-i fii de foarte mare folos. Pentru serviciile pe care mi le-ai făcut și ai să mi le faci am să caut și eu odată să mă achit de voi fi în stare. Sașca are să vie în München în septembrie cu o lună deci înainte ca să aibă vreme să se aranjeze și să se înscrie la politehnică și să facă cunoștințele necesare.

Aș fi tare bucuros dacă ar face cunoștință mai de aproape cu cîțiva studenți ruși mai de treabă, dar nu habotnici. Dacă ai să ai vreme să-mi scrii te rog ce impresie are să-ți facă valea Rhinului? Îmi scriai nu de mult că lumea crede că dacă ai s-ajungi ceva apoi prin faptul că ești om practic dar nu prin calitățile d-tale intrinseci. Nu știu ce lume o fi crezînd așa, probabil tot acea lume din țara noastră, de altminteri imensa majoritate, care aleargă după succesul ușor, după bani și hatîr. Eu personal am avut totdeauna încredere că ai să ajungi pentru că afară de talent ai două calități așa de rare în țară la noi: persistența și sincera iubire de arta ta. Dar despre asta mai vorbim noi altă dată.

Ai noștri sînt cu toți bine, adică relativ bine, că Ionel tot n-a scăpat încă de buboaie. Fany e cam anemică și galbenă, dar relativ totuși sînt bine. După cum știi, familia mea e la Piatra unde merg și eu din cînd în cînd. Pe aici nimic nou, adică nimic care ar putea să te intereseze. Dacă ai vreme scrie-mi te rog cîteva cuvinte pe unde ești. Toată familia mea te salută, eu te îmbrățișez frățeste.

Dobrogeanu-Gherea

Acum stau la mine Panaitescu, Frunză și Popescu ei îți trimit complimente și salutări.

S $\frac{4 (5)}{CX}$

Întocmite de: IRINA CAJAL MARIN (I.C.M.); GHEORGHE COSMA (Gh. C.); GABRIELA DUMITRESCU (G.D.); ELENA MATEESCU (E.M.); ȘERBAN MIRONESCU (Ș.M.); AMELIA PAVEL (A.P.); ANDREI PLEȘU (A.Pl.); IOANA POPOVICI (I.P.); GHEORGHE VIDA (G.V.).

DUMITRU MATEI, *Realul artistic ca fapt de realitate*, în *Arta*, 1971, nr. 4–5, p. 55.

Sîntem în fața unui articol care, dincolo de o anumită discontinuitate a argumentației, ne sugerează cu suficientă insistență măsura în care « realul artistic » există nu ca *reflecție* a realității imediate, ci ca un necesar *complement* al ei. El nu este, prin aceasta, mai puțin real. Numai că, în loc de a fi « imitație » sau « transfigurare », este, funciamente, « creație ». « ... » « Destrucția » modernă a realității obiectului nu înseamnă nimic altceva decît construcția modernă a realului artistic » — susține cu dreptate D. Matei. Înțelegem astfel cît de larg este însuși conceptul de « realitate ». El nu circumscrie — cum par să susțină prejudecăți curente — doar senzoriul. Există realități trans-senzoriale la fel de adevărate (știința modernă o atestă). În sfîrșit, « plauzibilul » poate intra de asemenea în sfera realității. Există, e drept, realități pentru simțul comun și există realități pentru spirit. Nici una nu este « mai adevărată » decît cealaltă. Adevărul stă în autenticitatea cu care ele se exprimă, iar nu în textura lor propriu-zisă. În definitiv, este « real » tot ce intră în ființa complexă a umanității noastre. Chiar și temporarele ei zboruri spre irealitate. Iar « realul artistic », ca « substanță demiurgică a omului », dă seamă mai mult poate decît orice altă formă a realului de ceea ce este cu adevărat *real* în noi.

A. Pl.

OV. S. CROHMĂLNICEANU, *Literatura română și expresionismul*, Editura Eminescu, 1971, 307 p.

Din această stufoasă și foarte documentată lucrare cu iradieri în diferite domenii ale culturii artistice, mă voi opri numai asupra punctelor care privesc arta plastică și căror autorul le dă

importanța cuvenită în cadrul unui studiu dedicat expresionismului, făcîndu-le să intervină mereu pe parcursul expunerii cu interesante și substanțiale asocieri. Dar tocmai pentru că se folosește metoda asocierilor, care reprezintă și una din cheile, dar și una din tentațiile cu mari riscuri ale studiului artei moderne, consider necesare unele precizări în legătură și cu situarea istorică a momentului expresionist și cu legăturile care se fac între expresionism și alte curente artistice, în special cu constructivismul, cubismul și abstracționismul.

Nu știu dacă, atunci cînd Tudor Vianu susținea că terminologia stilurilor și a curentelor literare își are de obicei originea în istoria artelor, includea în observația sa și expresionismul. Interferențele dintre literatură și artă în expresionism și întrebarea « unde a început mișcarea » sînt foarte greu de fixat, între altele, și pentru foarte simptomaticele motive că mulți dintre artiștii expresioniști au fost și scriitori și au lăsat scrieri semnificative: Kokoschka, Alfred Kubin, Kandinsky, Franz Marc, E. L. Kirchner, A. Macke, Jawlensky, Matisse, Rouault etc. Dar și unul dintre criticii cei mai reprezentativi ai mișcării și ai culturii artistice a începutului de secol, Hermann Bahr, s-a ocupat în egală măsură de fenomenul artistic și de cel literar. Istoriceste este însă importantă numai stabilirea apariției simptomelor și a momentului de maturitate a trăsăturilor. Autorul procedează bine atunci cînd încearcă să desprindă semne și trăsături comune expresionismului artistic, ca și celui literar. Dar nu putem fi de acord, cel puțin pentru artă, cu datarea fenomenului. « Mișcarea apăruse în Germania cu aproximativ un deceniu înainte, dar anii 1918–1920 constituie momentul cînd ea își atinge punctul culminant și capătă o rezonanță mondială », scrie Crohmălniceanu. Lucrurile nu stau tocmai așa. Apariția fenomenului datează — chiar cu trăsăturile specificate de autor — de la finele veacului trecut prin opere ale belgianului Ensor, ale norvegianului Munch și ale lui

Strindberg (ambii exponenți, deși au trăit pînă mult mai tîrziu, ai «finelui de secol»). Originea istorică a fenomenului se mai leagă — așa cum au demonstrat-o ultimele cercetări din domeniu — de Jugendstil. Ideea de ritm, de forță dinamizatoare a formelor, de artă a expresiei (*Ausdruckskunst*) în sensul folosit de Woringer, există în Jugendstil, în interiorul căruia se pot de altfel desprinde mai multe tendințe și nu numai cea «estetistă», cum socotește Crohmălniceanu. În cadrul preraphaelitismului și al simbolismului, ca să nu mai vorbim de Jugendstil-ul propriu-zis, s-au dezvoltat orientări progresiste, socialiste chiar, a căror concepție stă la baza Bauhaus-ului și a mișcării contemporane despre «design». Pentru arta românească, aceste precizări sînt deosebit de importante, pentru că una din căile prin care expresionismul a pătruns cel mai puternic în România a fost chiar ambianța Jugendstil-ului, adică finele secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea (înaintea primului război mondial). Momentele militante și expresioniste ale lui Iser atunci se situează; ca și debutul — cu ecouri expresioniste — al lui Tonitza. În raport cu acestea, la fel ca și cu expresionismul de origine secesionistă al lui Dimitrie Hîrlescu și Theodorescu-Sion (din această perioadă și nu din anii '20), desenele lui Șirato din *Cronica*, menționate de autor, nu mai reprezintă un moment inovator și sînt de altfel lipsite de calitate artistică. Datînd din aceeași perioadă, adică dinaintea primului război mondial sau din vremea lui, sînt lucrările unor artiști ardeleni de factură expresionistă, dezvoltată tot prin intermediul Jugendstil-ului. Este vorba de maghiarii Andrei Mikola, Istvan Balogh, Ferdinand Gallas, Alex. Ziffer, ca și de atît de dotatul și multilateralul artist român Aurel Popp. Nu se pot de aceea lega apariția și dezvoltarea expresionismului în România în principal de fenomenul culturii artistice germane din Ardeal, după cum expresionismul în general nu mai poate fi considerat astăzi, după amplele expoziții din Milano (1964), Paris și München (1967), Paris (1970), drept o mișcare de origine sau măcar preponderent germană.

Tot în legătură cu cronologia expresionismului trebuie să spunem că, la stadiul actual al cercetărilor, momentul de vîrf al expresionismului coincide cu momentul constituirii lui în cadrul grupărilor care l-au sprijinit: «Die Brücke» la Dresda (1905), «Fauvii» la Paris, «Der Blaue Reiter» la München (1910—1911), grupări a căror notorietate mondială în anii respectivi este demonstrată prin participările internaționale de prestigiu de care s-au bucurat expozițiile fiecăreia din aceste grupări.

Desigur că și momentul de care vorbește O. Crohmălniceanu — cel al anilor '20 — este important, însă ca o a doua etapă a expresionismului, amplu hrănită în prima, așa cum o arată chiar ilustrațiile revistei *Sturm* și ale revistelor brașovene *Das Ziel*, *Frühling*, *Klingsor*, citate de autor, în mare parte reproducînd opere mai vechi, dinaintea sau din anii primului război mondial. Este adevărat că noțiunea de expresionism ca atare apare în publicistica românească abia după război, dar aceasta este o altă problemă care ține de studiul raporturilor dintre fenomenul artistic și critică, pro-

blemă cu aspecte specifice în domeniul artelor plastice. Astfel, în conștiința unor artiști români și chiar în unele expoziții (1908), Derain, în faza expresionistă, și alții erau prezenți. În ceea ce privește interpretarea mișcării constructiviste românești ca o formă a expresionismului, interpretare motivată — prin citate — de prezența în gîndirea constructivistă a unor noțiuni mult folosite de expresioniști (dar nu numai de ei), cred că nu poate fi acceptată. Modalitatea expresionistă difuză în mai toate manifestările artelor plastice ale primului deceniu, indiferent de evoluția stilistică ulterioară a unora dintre artiști — de pildă Picasso, Dufy, Chagall, Kandinsky, Klee — a supraviețuit uneori în unele manifestări mai tardive, cum a fost constructivismul, care însă nu poate fi anexat expresionismului, avînd cu totul altă problematică, opusă chiar expresionismului. Terminologia coincidentă ține de prezența unor anume noțiuni în întregul peisaj al artelor moderne de la începutul secolului¹.

Cu aceste observații țin să relev importanța și utilitatea unei atît de serioase contribuții ca cea a volumului *Literatura română și expresionismul*.

A. P.

ION LUNGU, VASILE RADU, BENIAMIN BASSA, ION RAICA, MIRCEA VALEA, *Meșteșuguri și meșteșugari din sud-vestul Transilvaniei*, Editura științifică, 1970, 149 p. + 47 pl. alb-negru.

În seria lucrărilor cu conținut monografic, editate de Editura științifică, se înscrie și cartea *Meșteșuguri și meșteșugari din sud-vestul Transilvaniei* de un colectiv de autori format din: Ion Lungu, Vasile Radu, Benjamin Bassa, Ion Raica, Mircea Valea.

Lucrarea se bazează pe un bogat material documentar pe care autorii l-au sistematizat în cîteva capitole cu caracter de sinteză. Cartea debutează cu capitolul închinat tradiției dacice și romane pe baza căreia s-au dezvoltat ocupațiile și îndeletnicirile locuitorilor din această regiune evoluînd de-a lungul istoriei. Capitolul al II-lea se referă cu precădere la meșterii și meșteșugurile dezvoltate în cadrul civilizației rurale. Utilă pentru specialiști este organizarea datelor în funcție de materialele folosite de: meșterii zidari, pietrari, rotari, olari, morari, blănari, fierari, țesători etc. Remarcabil este și faptul că referințele de ordin strict etnografic sînt legate și de cele istorice puse în legătură cu situația etnică și economico-politică a regiunii respective. Capitolul următor analizează același fenomen în cadrul dezvoltării orașelor, a breslelor, iar în funcție de dezvoltarea breslelor apar atelierile specializate pe meșteșuguri. Astfel sînt amintite cele mai importante bresle, unele legate de cerințele înseși ale dezvoltării orașelor, altele strict legate de nevoi gospodărești. Capitolul al IV-lea are în atenție pro-

¹ Cf. Amelia Pavel, *Der Jugendstil als sozial-philosophisches Erlebnis*, în RRHA, 1971.

ducția manufacturieră. Extinderea pieței, acumularea capitalului, procesul de apariție a meseriașilor început încă în cadrul producției simple din bresle sînt condiții favorabile nașterii manufacturilor. Printre manufacturile citate, mai importante sînt cele pentru fabricarea hîrtiei, cele de turnătorie în fier, cele de olărie ale căror produse desfăcute în anumite tîrguri și bîlciri facilitau schimburi între regiuni și orașe. Ultimul capitol, cu caracter de concluzii, subliniază încă o dată importanța acestei creații materiale din regiunea Hunedoara, reprezentînd un moment deosebit în evoluția culturii noastre populare și în patrimoniul spiritual al poporului nostru.

I. C. M.

ALEXANDRU ALEXIANU, *Mode și veșminte din trecut*, Editura Meridiane, seria «Arte și civilizații», 1971, 2 vol., 788 p. + 500 desene.

A părută în editura Meridiane, Biblioteca de artă, seria «Arte și civilizații», cartea *Mode și veșminte din trecut* de Al. Alexianu, cunoscut specialist al artei feudale românești, reprezintă o deosebit de importantă și utilă contribuție atît la istoria costumului românesc, cît și la istoria, în general, a culturii poporului român. Concepută în spiritul unei largi accesibilități, lucrarea este editată în două volume ce totalizează 788 de pagini, științific, sobru, clar redactate.

Primul volum, după un documentat cuvînt înainte, cuprinde evoluția portului locuitorilor de pe cuprinsul țării noastre din 1350 și pînă la începutul secolului al XVIII-lea; cel de-al doilea volum pornește o dată cu epoca fanariotă, ajungînd pînă în preajma anilor 1850, perioadă în care istoria poporului nostru a cunoscut atît momente de aservire, cît și de speranțe și eforturi deosebite.

Cititorul care începe lectura va fi fără discuție furat de descriere — de descrierea unor epoci în care s-au perindat voievozi în hlamide de purpură, boieri în șube mîndre de postav cu pălării îmblănite, jupînese cu năframe de fir și horbotă, beizadele cu peruci pudrate, coconițe cu giuvaeruri și deochiate sulimanuri, alături de lefegii, neguțători, eteriști, țărani ale căror costume definesc istoria unui popor, a unei țări, a unui trecut.

Lucrarea cuprinde o bogată iconografie — 500 de desene reușite, reale documente ce completează în mod armonios textul. Cred că ar fi fost însă necesar ca autorul să precizeze că anumite costume care apar în ilustrații (unele moldovenești, spre exemplu) nu sînt creații originale, locale, ci preluări din moda romană sau a Bizanțului, moșteniri care contribuie fără discuție la o întărire a valorii lor de autentic document istoric. La sfîrșitul fiecărui volum este citată vasta bibliografie consultată și care constituie un important instrument bibliografic pentru cel ce dorește să studieze acest pasionant domeniu. De asemenea, menționăm, la sfîrșitul lucrării, cu deosebita lui utilitate, glosarul de termeni redactat de autor.

Însuși autorul explică în cîteva cuvinte scopul strădaniei sale: «Ea nu e o lucrare de sinteză, ci doar o modestă încercare de a asambla și cronologiza fapte de viață și imagini, privind îmbrăcămintea din trecut, risipite pînă astăzi prin publicații, muzee și colecții de stat sau particulare, din țară și străinătate». Cu toate că cititorul ar putea fi tentat să o considere, din cauza unor titluri uneori prea pitoarești sau romanțate, operă de știință popularizată, lucrarea lui Al. Alexianu este fără discuție o monografie de nivel științific. În adevăr, în istoria costumului românesc, *Mode și veșminte din trecut*, cu subtitlul *Cinci secole de istorie costumară românească*, reprezintă un efort în plus față de tot ce s-a realizat pînă acum în cadrul acestui vast cîmp de cercetare.

I. C. M.

IOAN HORGA, *El Greco*, Editura Meridiane, 1971, București, 45 p. text + 62<—66> p. pl. cu 67 reproduceri.

Antologia de texte referitoare la El Greco reunește fragmente din mărturiile unora dintre contemporanii pictorului, ca și din studiile istorice și critice ce i-au fost consacrate. Selecția acestor texte oferă elemente privind biografia, etapele de formație, precum și unele dintre aspectele proprii artei lui El Greco.

Recurgînd, ca și alte publicații din aceeași serie, la procedeele montajului de texte, albumul de față sugerează, într-o măsură mai mare decît în alte cazuri, complexitatea factorilor ce au determinat dezvoltarea artistului: tradiția postbizantină, influențele italiene datorate contactului cu arta venețiană și romană a secolului al XVI-lea (marcate de manierism) și ambianța spirituală a secolului de aur spaniol.

Metoda utilizării fragmentare a unor texte disperate împiedică totuși constituirea unei imagini clare a modului în care a evoluat receptarea critică a artei lui El Greco. Fenomenul redescoperirii acestui mare artist, mai ales la începutul secolului nostru, ar fi meritat unele precizări. De altfel, bibliografia indicată de autor omite tocmai unele dintre primele texte importante consacrate lui El Greco, cum este acela al lui Pacheco din *Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649, și monografia lui Manuel B. Cossio (*El Greco*, 3 vol., Madrid, 1908). Ea nu oferă în genere indicații asupra surselor din care au fost extrase mărturiile din epocă. Ar fi putut figura printre acestea un fragment din inventarul întocmit la moartea pictorului, în care înlînim și una dintre ultimele sale opere, *Logodna Fecioarei* de la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, cu mențiunea «un despojo pequeño» (cf. Al. Busuioceanu, *Les Tableaux du Greco de la Collection royale de Roumanie*, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1934, I, p. 305; repr. p. 295).

Lucrarea este însoțită de o cronologie comparată și de o listă a reproducerilor, precum și de 67 de ilustrații, dintre care unele în culori.

Dat fiind numărul relativ restrâns de reproduceri, ar fi fost indicat să fie alese numai opere considerate în mod unanim ca autografe de stadiul cel mai recent al cercetării. Prima operă din album, *Muntele Sinai*, dată chiar în lista de reproduceri ca fiind de « Maestrul Dominikos », fără alte lămuriri, este contestată cu numeroase argumente de Harold E. Wethey (*El Greco and his School*, II, Princeton, 1962, p. 199–200). Planșa 7 reproduce cu semn de întrebare un *Portret de bărbat*, de a cărui atribuție se îndoia încă din 1908 Manuel B. Cossio (*op. cit.*, III, pl. 106), operă aparținând incontestabil școlii italiene.

Este de asemenea inutilă indicarea ca « presupus autoportret » a portretului lui Jorge Manuel Theotocopuli (repr. 47). Ipoteza că ar fi vorba aici de însuși chipul maestrului a fost abandonată încă din secolul trecut și respinsă, ca aparținând unei tradiții neîntemeiate, de Cossio (*op. cit.*, II, p. 579).

Probleme delicate de atribuție pune și unul dintre cele trei tablouri aflate în România: *Martiriul Sfîntului Mauriciu* (repr. 56, în culori). Wethey (*op. cit.*, II, p. 252, nr. X-423) respinge categoric acest tablou, socotindu-l copia unei picturi de Jorge Manuel executată probabil după o schiță a tatălui său în vederea celebrului tablou de la Escorial (*ibidem*, I, pl. 80). Același tablou fusese considerat o replică de atelier încă din 1934, în urma publicării sale de Al. Busuioceanu (*Gazette des Beaux-Arts*, loc. cit., p. 300–302, repr. p. 290), într-o notă din revista *Pantheon*, 1934, p. 386–387.

Clișeele a două tablouri, portretul lui *Don Antonio de Covarrubias* (repr. 39) și o *Nativitate* (repr. 63) sînt inversate, neglijență redacțională ce lipsește rareori din albumele de artiști străini ale Editurii Meridiane.

G. D.

DUMITRU DANCU, *Daumier*, București, Editura Meridiane, 1971 (« Maeștrii Artei Universale »), 76<–77> p. cu il.

Această succintă, dar informată monografie urmărește viața și activitatea artistului, relevînd îndeosebi semnificația politică și socială a operei lui Daumier. Pentru primele serii de litografii (din *La Caricature* și *Association lithographique mensuelle*) autorul ar fi putut utiliza cu folos recentul studiu al lui Wolfgang Balzer (*Der junge Daumier und seine Kampfgefährte (Politische Karikatur in Frankreich. 1830 bis 1835, Berlin, 1965)*) ce precizează în amănunt împrejurările în care au apărut planșe celebre ca *Le ventre législatif* (Delteil 131), *Ne vous y frottez pas!* (Delteil 133), *Enfoncé Lafayette!* (Delteil 134) și *Rue Transnonain* (Delteil 135). Dar litografiile lui Daumier nu ne interesează numai prin valoarea lor istorică; ele constituie unul dintre cele mai valoroase aspecte ale artei franceze din secolul al XIX-lea. Am fi dorit de aceea o analiză estetică mai susținută a creației lui Daumier în domeniul litografiei.

Autorul acordă în mod judicios un important loc operei de pictor a lui Daumier, asupra căreia dispunem astăzi de exemplarul catalog științific al lui K. E. Maison, *Honoré Daumier. Catalogue raisonné of paintings, watercolours and drawings*, 2 vol., London, Thames and Hudson, <1968>. Se face o referire accidentală la arta lui Fragonard. Cu drept cuvînt se remarcă « gingășia și eleganța » femeii din tabloul *În atelierul unui pictor* (p. 59–60; Maison, pl. 104, I-225), inspirat de Fragonard. Este de observat, însă, că între acest din urmă artist și Daumier există și analogii privind tehnica picturală și mai ales tușa. Amintim, spre exemplu, tabloul *Pierrot jouant de la mandoline* (Maison, pl. 145, I-240), în care filiația este evidentă. O caracterizare mai cuprinzătoare a familiei spirituale căreia îi aparține acest mare artist, din care nu poate fi exclus Goya, ar fi fost utilă. Socotim că atît sub raportul valorii estetice, cît și sub acela al temei n-ar fi trebuit să lipsească, nici din ilustrație, nici din comentariile textului, una dintre operele aparținînd perioadei inițiale a lui Daumier ca pictor: *L'Émeute (Scène de révolution de 1848 – Une foule – Mouvement populaire dans la rue*, cf. Maison, pl. 52, I-26)¹. Tabloul alegoric *La République* (Maison, pl. 120, I-20), pictat în același an cu prilejul participării artistului la concursul instituit de guvernul celei de-a doua Republici în vederea realizării unei compoziții închinată idealului republican, operă amintită în text, ar fi meritat să figureze și printre reproduceri.

O obiecție pe care ne-am mai îngădui-o este dezacordul nostru față de aprecierea estetică negativă a autorului cu privire la litografiile lui Daumier din anii 1870–1872 (« Mina, însă, începe să-i tremure, linia nu mai are siguranța și cursivitatea de odinioară », p. 38, 40). Planșe ca acelea în care Daumier înfierează regimul lui Napoleon al III-lea și mai ales ravagiile militarismului: *Un cauchemar de M. Bismarck* (Delteil 3802), *La Paix, idylle* (Delteil 3854), ca și cea din 24 septembrie 1872, *Et pendant ce temps-là ils continuent à affirmer...* (Delteil 3937) — sînt într-adevăr, cum observă Jean Laran, « des chefs-d'œuvre que l'on peut dire sublimes »².

Ar fi fost poate de dorit considerații mai ample cu privire la cele două tablouri de Daumier aflate în România, la tematica lor, precum și la locul lor în creația artistului. Marele număr de litografii de Daumier aflate în țara noastră s-ar fi cuvenit de asemenea să fie menționat (numai la Cabinetul de stampe al Academiei sînt peste 2000 de planșe, provenind din achiziții și mai ales din donația Prof. George Oprescu).

E. M.

¹ Cu privire la o variantă repictată a acestei lucrări, vezi și Henri Focillon, *Deux visionnaires: Balzac et Daumier*, în *De Callot à Lautrec*, Paris, 1957, p. 105 (Maison, pl. 186, II-19).

² *L'Estampe*, I. Paris, 1959, p. 204.

PETRE OPREA, *Marius Bunescu*, colecția « Artiști români », Editura Meridiane, 1971, 40 p. + 40 il. alb-negru și color.

Față de cartea lui Petru Comarnescu din 1956, în care se punea accentul pe comentarea operei pictorului Marius Bunescu, studiul monografic semnat de Petre Oprea aduce, înainte de toate, utile precizări de ordin documentar. În cadrul colecției « Artiști români », acest studiu evidențiază poate mai convingător decât altele obligativitatea aparatului critic auxiliar, ca suport documentar ce oferă elemente sigure pentru analize stilistice mai riguroase. Subliniem această problemă, deoarece, în cazul micilor monografii destinate publicului larg, Editura Meridiane a trecut cu vederea adeseori, mai ales în trecut, necesitatea aparatului critic. Principiul se impune pentru certificarea exactității datelor și pentru argumentarea afirmațiilor și comentariilor, evitându-se generalitățile banale sau unele confuzii.

Pornind de la date sigure, Petre Oprea prezintă opera artistului începând cu debutul din anii peregrinărilor din tinerețe, formația sa la școala müncheneză (1906–1911) cu limitele ei academiste, contactul cu școala Parisului (1912–1913), unde asimilează experiența impresionismului, pînă la preocupările constructiviste și expresioniste de după 1920 și conturarea stilului personal. Evoluția artistului este urmărită atent pe etape, în contextul epocii, neomițindu-se opinia criticii unor Oscar Walter Cisek, Ștefan Nenițescu sau N. N. Tonitza. În general, autorul subliniază stabilitatea viziunii artistice a lui Bunescu, sobrietatea mijloacelor de expresie, echilibrul cromatic și compozițional, încercînd o caracterizare a trăsăturilor sale stilistice în raport cu pictura românească dintre cele două războaie mondiale, în special, și a contactelor pictorului cu arta europeană.

Deși redusă la spațiul limitat al acestei serii de mici monografii, studiul lui Petre Oprea este o contribuție meritorie la cercetarea artei dintre cele două războaie mondiale, perioadă încă puțin studiată.

Gh. C.

IULIAN MEREUȚĂ, *Henri Catargi*, București, Editura Meridiane, 1970, 31 p. + 45 il.

In introducerea monografiei sale, Iulian Mereuță se referă la chestiunea atît de acută și controversată a metodei de abordare critică a operei de artă, optînd, fără ezitare, pentru ceea ce am putea numi, după cum reiese din text, « critica constructivă », adică aceea care, ignorînd amănunțele anecdotice ale biografiei, considerînd chiar o impietate răscolirea lor, reușește să ofere o imagine cît mai complexă — rezultat al unor cît mai diverse unghiuri de privire — a « destinului și manifestării lui în arta unui creator » (p. 5). Deci nu raportare

a operei la fapte de viață, nu descifrare a ei prin permanente întoarceri la datele concrete, fie ele chiar semnificative, ale existenței fizice a artistului, ci definire « mai degrabă a specificului psihic » (p. 6) al creatorului pornind de la operă, a cărei valoare indubitabilă apare implicit ca o premisă. Într-adevăr, introducerea artistului într-o ordine valorică, emiterea unor judecăți definitive nu fac parte dintre obiectivele urmărite de autor. Conștient de limitele investigației critice, nu pretinde a oferi altceva decît o « sumă de aproximări » (p. 5), posibile deschideri, și nu verdicte sau demonstrații irefutabile, spre înțelegerea universului creației, a actului creator, într-unul din cazurile sale particulare, de astădată Henri Catargi. Mai mult chiar, confruntarea ipotezelor sale — a căror sursă, mărturisește autorul, este mai degrabă « orgoliul de analiză al comentatorului » (p. 17) — cu « realitatea faptelor » este lipsită de însemnătate.

După acest elogiu — din care spiritul de frondă nu lipsește — al fabulației, eliberată de orice constrîngeri, pe marginea operei de artă, Mereuță întreprinde de fapt un serios și competent studiu al operei, supunîndu-se totuși « rigorilor criticii de artă » (p. 14), în sensul unei raportări consecvente la operă, care nu lasă loc decît arareori, și fără consecințe negative asupra ansamblului, speculațiilor agreabile și ipotezelor fără acoperire. Circumscriere pertinentă a unei individualități artistice care se impune prin « voință de clasicitate » (p. 8), prin « tendințe permanente de perfecționare etică » (p. 17), monografia lui Mereuță merită a fi reținută, credem, și pentru observațiile referitoare la pictura românească în totalitatea ei, căroro studiile monografice din ultimul timp, consacrate unor artiști din aceeași perioadă, nu le acordă importanța necesară.

I. P.

IONEL JIANU, *Henry Moore*, București, Meridiane, 1971, 64 p. + 31 pl.

Autor al unei monografii mai mari publicate la Paris în 1968, care conține și catalogul științific al operelor create de Henry Moore pînă la acea dată (546 de lucrări înregistrate, vezi *Bibliografia volumului de față*), lucrare realizată cu concursul artistului, Ionel Jianu îl readuce acum pe artist, printr-o monografie ceva mai restrînsă, în atenția publicului român, căruia Henry Moore îi era de altfel cunoscut prin expoziția organizată în 1966, la Dalles, una dintre cele mai bogate expoziții ale marelui sculptor englez prezentate în străinătate.

Cu un *Cuvînt înainte* de Petru Comarnescu, cu un studiu critic (p. 8–43) divizat în două capitole: *Universul artistic al lui Henry Moore și Henry Moore, viața și opera*, cu o amplă și amănunțită *Cronologie*, cu o *Bibliografie* bogată (p. 49–61) înregistrînd cărți și articole de și despre H. Moore și, în fine, cu o secțiune iconografică bine alcătuită, lucrarea de față vădește un efort susținut de sinteză și siste-

matizare. Se încearcă stabilirea unor perioade în creația artistului (e vorba de trei sau patru perioade), a căror delimitare nu apare totuși destul de clară (în special a ultimelor două). După mărturiile proprii ale artistului se indică o grupare posibilă a operelor pe cicluri cu teme ca « Mama și copilul », « Figură în repaos », « Figură așezată », « Figură ridicată » ș.a.

Personalitatea artistului este investigată dintr-o dublă perspectivă, aceea a ascendenței sale celtice și aceea a descendenței sale dintr-o familie de miner, elemente ce joacă un rol important în sensibilitatea sa atât de deschisă față de arta arhaică. Dar Moore se afirmă totuși energic ca un artist modern prin vitalismul și umanismul ce se degajă din contactul său cu materia asupra căreia se apleacă. Opera sa nu poate fi înțeleasă de altfel decât în contextul foarte larg al vieții și civilizației moderne.

Unora dintre opere li se consacră analize individuale, fie din punctul de vedere al tehnicii, fie sub raportul structurii formelor, fie dintr-o perspectivă metaforică.

Foarte reliefat apare creatorul ca gânditor și teoretician al experienței sale existențiale și artistice (bunăoară al « forme deschise »). Cartea este scrisă cursiv și sobru, calități întotdeauna binevenite.

Proporțiile sale n-au îngăduit desigur adăncirea tuturor problemelor pe care le pune opera lui Henry Moore, ele însă sînt atinse într-o largă măsură, astfel că lucrarea poate servi oricînd ca punct de plecare pentru noi meditații asupra acestui mare artist.

Ș. M.

DAN HĂULICĂ, *Calder*, Editura Meridiane, București, 1971, 33 p. cu il., + 17 pl. În anexă, traducerea textului în limba franceză.

Comentariul-eseu pe care-l consacră Dan Hăulică sculptorului american Alexander Calder este o apariție singulară printre publicațiile românești de artă. Fără ca abordarea exegetică a creației lui Calder să fie părăsită, autorul intervine cu subtile și adesea poetice excursuri menite să constituie, cum însuși se exprimă, « variațiuni pe tema Homo Faber ». Calder este considerat din perspectiva « faurului », un artist ce « obligă la revizuire estetice fundamentale ». El izbutește, cum se observă, să realizeze « naturalitatea artificului » (p. 23). Asemenea afirmații vin în sprijinul unei premise fundamentale pentru analiza intervenției lui Calder în modul tradițional de a concepe creația sculpturală

și aume preocuparea de a face « superfluă distincția dintre frumosul natural și artistic ». Pe de altă parte, cinematica neprevăzută a « mobilelor » lui Calder introduce — scrie Dan Hăulică — « realitatea timpului », anulînd astfel « distincția lui Lessing între arte de succesiune și de simultaneitate ».

Herbert Read îl diferențiază pe Calder de supra-realism prin prezența manifestă a instinctului de joc, generator al operei sale (*A Concise History of Modern Sculpture*, Londra, 1964, p. 154). Dan Hăulică încearcă o situare a lui Calder la întîlnirea dintre *Homo Faber* și *Homo Ludens*. Sînt urmărite în această concepție un « muzeu imaginar » al artei influențate de alchimie, istoria jocurilor de apă, al pirotehnicii etc., într-o sugestivă prezentare. Considerații de acest gen sînt completate prin surprinderea omului-Calder, evocat cu o reală sensibilitate. Fotografiele lui Dan Er. Grigorescu, la care se adaugă o selecție judicioasă a reproducerilor din opera artistului, creează un cadru ce apropie figura lui Calder de înțelegerea publicului.

G. V.

EXPOZIȚII

Expoziția costumului popular de la Muzeul Satului (1 septembrie — 1 noiembrie). Cu ocazia celui de-al XIV-lea Congres internațional, de studii bizantine.

Muzeul Satului a inițiat expoziția costumului popular românesc din cele mai importante zone etnografice ale țării noastre. Fiecare din costumele expuse reprezintă un ansamblu perfect unitar, cu caracterele sale originale. Diversitatea obiectelor nu exclude însă efectul de ansamblu al expoziției, în fond o încercare amplă de sinteză a bogăției portului românesc.

O dată cu costumele expuse apar și accesorii, ca podoabe, bijuterii, acoperămînt, traiste, obiecte ce colorează și mai pregnant tabloul multicolor al costumelor. Criteriul de expunere se bazează pe o grupare geografică, pe provincii (Muntenia și Oltenia în sala întîii, Moldova și Transilvania în cea de-a doua).

Autenticitatea costumelor se îmbină și cu vechimea lor, unele datînd chiar de la începutul veacului trecut. Cu această expoziție Muzeul Satului ne demonstrează încă o dată că posedă o valoroasă colecție de costume populare strînse cu mîgălă și discernămînt.

I. C. M.

REPERTORIU DE EXPOZIȚII

Expoziții din țară

Expoziția de pictură
CATUL BOGDAN
martie—aprilie 1971
Muzeul de artă, Cluj

Expoziția de pictură și desen
FRIEDRICH BÖMCHES
martie — aprilie 1971
Sala « Arta », Brașov

Expoziția de grafică
ALEXANDRU ISBAȘA
martie — aprilie 1971
Galeriile de artă, Bd. 23 August, Craiova

Expoziția de grafică
ADRIAN PODOLEANU
martie — aprilie 1971
Galeriile de artă, Iași

Expoziția de pictură
RODICA MARIA TOMA
martie — aprilie 1971
Clubul sindicatelor din învățământ, Bd. Gh. Gheorghiu-Dej
nr. 32, București

Expoziția « Peisajul românesc contemporan »
aprilie 1971
Casa de cultură a Sectorului 8, Bd. Bucureștii-Noi nr. 86,
București

Expoziția elevilor școlii populare de artă dedicată semicen-
tenarului P.C.R.
aprilie 1971
Casa de creație populară a Municipiului, str. Cosmonauților
nr. 7, București

Expoziția de grup
pictură: VINCENTIU GRIGORESCU
grafică: LADISLAU FESZT
structuri spațiale: GEORGE PÎRJOL
aprilie 1971
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția de grup
ZINA BLĂNUȚĂ, AUGUSTA POP, GRIGORE ZIN-
COVSKI
aprilie 1971
Sala « Arta », Brașov

Expoziția de grup
ETZ CLEMENT, VIRGIL COJOCARU, ION DUMITRIU
aprilie 1971
Ateneul tineretului, Alea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de scenografie și ceramică
ȘTEFAN BILCIU, VICTOR CREȚULESCU

aprilie 1971
Galeria de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132, Bucu-
rești

Expoziția de pictură
MARIANA MACRI, VIRGIL NEAGU
aprilie 1971
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de ceramică și grafică
COSTEL BADEA, OCTAVIAN VIȘAN
aprilie 1971
Foaierul Teatrului Giulești, București

Expoziția de grafică și artă decorativă
LAURENȚIU ANGHELACHE, RODICA IMBROANE
aprilie 1971
Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de pictură
ALEXANDRU și MIHAI DRĂGOI
aprilie 1971
Clubul sindicatelor din învățământ, Bd. Gh. Gheorghiu-Dej
nr. 32, București

Expoziția de pictură
DÓCZY BERDE AMALIA
aprilie 1971
Galeria mică a Fondului Plastic, Cluj

Expoziția de pictură
ȘTEFAN GEORGESCU-MONDO
aprilie 1971
Casa ziariștilor, Calea Victoriei nr. 163, București

Expoziția de grafică
LIVIU CORNELIU ICHIM
aprilie 1971
Holul Facultății de filologie, București

Expoziția de grafică publicitară
LEONTIN PLOSCĂ
aprilie 1971
Galeria de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132, Bucu-
rești

Expoziția de pictură
LARISA STIOPUL
aprilie 1971
Foaierul Teatrului de Comedie, București

Expoziția de grafică
SOFIA UZUM
aprilie 1971
Galeriile de artă, Oradea

Expoziția de artă plastică a Filialei U.A.P. Arad dedicată semicentenarului P.C.R.
aprilie — mai 1971
Casa prieteniei, Arad

Expoziția jubiliară « 50 de ani de la crearea P.C.R. », a cenaclului U.A.P. Bacău
aprilie — mai 1971
Galeriile de artă, Calea Mărășești nr. 12, Bacău
itinerată: Botoșani

Expoziția de artă plastică a Filialei U.A.P. Baia-Mare dedicată semicentenarului P.C.R.
aprilie — mai 1971
Casa de cultură a sindicatelor, Baia-Mare

Expoziția de artă plastică dedicată semicentenarului P.C.R., organizată de Filiala U.A.P. Iași
aprilie — mai 1971
Holul Teatrului de stat, Birlad

Expoziția Filialei U.A.P. Brașov dedicată semicentenarului P.C.R.
aprilie — mai 1971
Sala « Arta », Brașov

Expoziția Filialei U. A. P. Brăila dedicată semicentenarului P.C.R.
aprilie — mai 1971
Muzeul de artă, Brăila

Expoziția de pictură, sculptură și grafică dedicată aniversării P.C.R.
aprilie — mai 1971
Palatul municipal, Buzău

Expoziția « Victoriei sub steagul socialismului », dedicată semicentenarului P.C.R.
aprilie — mai 1971
Muzeul de artă, Craiova

Expoziția « 50 de ani de la înființarea P.C.R. », a Filialei U.A.P. Constanța
aprilie — mai 1971
Galeriile de artă, Constanța

Expoziția cenaclului U.A.P. Deva dedicată semicentenarului P.C.R.
aprilie — mai 1971
Galeriile de artă, Deva

Expoziția omagială de grafică inspirată din lupta ilegală a comuniștilor
aprilie — mai 1971
Casa de cultură, Drăgășani

Expoziția « Arta militantă românească »
aprilie — mai 1971
Muzeul de artă modernă și contemporană românească, Galați

Expoziția de artă plastică « Semicentenar 1921 — 1971 », a Filialei U.A.P. Iași
aprilie — mai 1971
Sala « Victoria », Iași

Expoziția cenaclului U.A.P. Lugoj dedicată semicentenarului P.C.R.
aprilie — mai 1971
Sala « Dacia », Lugoj

Expoziția cenaclului U.A.P. Miercurea-Ciuc dedicată semicentenarului P.C.R.
aprilie — mai 1971
Galeriile de artă, Miercurea-Ciuc

Expoziția de artă plastică a Filialei U.A.P. Oradea dedicată semicentenarului P.C.R.
aprilie — mai 1971
Galeriile de artă, Oradea

Expoziția de artă plastică dedicată semicentenarului P.C.R. a cenaclului U.A.P. Petroșani
aprilie — mai 1971
Petroșani
itinerată: Hunedoara

Expoziția județeană « 50 P.C.R. », a cenaclului U.A.P. Piatra-Neamț
aprilie — mai 1971: Muzeul județean de istorie, Piatra-Neamț
iulie 1971: Roman
octombrie 1971: Tg. Neamț

Expoziția jubiliară a cenaclului U.A.P. Pitești dedicată semicentenarului
aprilie — mai 1971
Muzeul de artă, Pitești

Expoziția de artă plastică « Omagiu Partidului », a Filialei U.A.P. Ploiești
aprilie — mai 1971
Palatul culturii, Ploiești

Expoziția de artă plastică a cenaclului Sf. Gheorghe dedicată semicentenarului P.C.R.
aprilie — mai 1971
Sf. Gheorghe

Expoziția județeană de artă plastică a Filialei U.A.P. Sibiu dedicată semicentenarului P.C.R.
aprilie — mai 1971
Casa artelor, Sibiu

Expoziția de artă plastică « 50 de ani de la crearea P.C.R. », a Filialei U.A.P. Timișoara
aprilie — mai 1971
Galeriile de artă, Timișoara

Expoziția studențească de arte plastice și decorative dedicată semicentenarului P.C.R. (Institutul de arte plastice « N. Grigorescu », Institutul de arte plastice « Ion Andreescu », Institutul pedagogic din Timișoara)
aprilie — mai 1971
Casa studenților, Cluj

Expoziția de artă monumentală « Omagiu Partidului », a studenților Institutului de arte plastice « N. Grigorescu » (clasa Petre Achișenie)
aprilie — mai 1971
Foaierul Teatrului Giulești, București

Expoziția « Arta și Industria », a studenților Institutului de arte plastice « N. Grigorescu »
participă: ANCA FLORESCU, BONIFACIA PETRESCU, ECATERINA GĂINĂ, MARIA MARTINESCU
aprilie — mai 1971
Casa de cultură a studenților « Gr. Preoteasa », Calea Plevnei nr.61, București

Expoziția de artă plastică și fotografii a copiilor și școlarilor bucureșteni
aprilie — mai 1971
Liceul « Nicolae Bălcescu », București

Expoziția de grup
pictură: ZOFIA KRYZANOWSKA
sculptură: SIM FAKNER
grafică: HILDEGARD KREMPER-FACKNER
aprilie — mai 1971
Galeriile de artă, Timișoara

Expoziția de grup
pictură: HORĂȚIU PANAIT, ELISABETA URSU
ceramică: MAGDALENA CHELSOI
aprilie — mai 1971
Ateneul tineretului, Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de pictură « 11 portrete », omagiu semicentenarului P.C.R.
GHEORGHE APOSTU
aprilie — mai 1971
Cluj

Expoziția de pictură
MARGARETA BARTEȘ
aprilie — mai 1971
Casa de cultură, Cîmpina

Expoziția de pictură
ADINA BERNEAGĂ
aprilie — mai 1971
Sala Universității, Iași

Expoziția de pictură
EUGENIA BUIUC-MARINESCU
aprilie — mai 1971
Brașov

Expoziția de pictură
VALI CIOS
aprilie — mai 1971
Holul Teatrului Mic, București

Expoziția omagială « Charles Baudelaire »
EDIT GOG
aprilie — mai 1971
Galeriile de artă, Timișoara

Expoziția de grafică
GABRIEL KAZINCZY
aprilie — mai 1971: Galeriile de artă, Timișoara
august 1971: Muzeul din Sf. Gheorghe

Expoziția de pictură și grafică
LIGIA MACOVEI
aprilie — mai 1971
Galeriile de artă « Orizont », Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de afișe
EUGEN MIHALACHI
aprilie — mai 1971
Holul Teatrului Mic, București

Expoziția de linogravuri « Case memoriale bucureștene »
DRAGOȘ MORĂRESCU
aprilie — mai 1971
Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de sculptură
GEORGE MUTCIBABICI
aprilie — mai 1971
Biblioteca municipală de artă, Bd. Republicii nr. 43, București

Expoziția de pictură
FLORIN SCARLAT
aprilie — mai 1971
Teatrul de operă, București

Expoziția de pictură și sculptură deschisă în cadrul celei de-a III-a ediții a festivalului « Primăvara arădeană »
mai 1971
Muzeul județean, Arad

Expoziția « Omagiu semicentenarului P.C.R. » (pictură, sculptură, grafică, arte decorative)
mai 1971
Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, Sălile Ateneului Român, Pavilioanele de expoziție din parcul Herăstrău, București

Expoziția de artă plastică a « Societății profesorilor de muzică și desen »
mai 1971
Casa corpului didactic, Bd. Gh. Gheorghiu-Dej nr. 32, București

Expoziția studențească de pictură, sculptură și grafică dedicată semicentenarului P.C.R.
mai 1971
Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de sculptură a secției de cioplitorie a Liceului de artă plastică « N. Tonitza »
mai 1971
Sala de expoziție, str. Nuferilor nr. 12, București

Expoziția de artă plastică și fotografii « Bucuriile anilor mei » participă: pionieri și elevi ai claselor I—VIII
mai 1971
Institutul de arhitectură « Ion Mincu », București

Expoziția « Despre și pentru hidrocentrala Porțile-de-Fier »
mai 1971
Sala mare a Teatrului de stat, Turnu-Severin

Expoziția de pictură și grafică
MARIUS BUNESCU
mai 1971
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de grafică
MARCEL CONDOR
mai 1971
Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de pictură
GHEORGHE CRUȚU
mai 1971
Brașov

Expoziția de pictură și grafică
TEODOR DONCIU
mai 1971
Casa de cultură, Toplița

Expoziția de pictură
PETRE DINU
mai 1971
Foaierul Teatrului « Ion Vasilescu », București

Expoziția de pictură
GAVRIL GAVRILAȘ
mai 1971
Galeria mică a Fondului plastic, Cluj

Expoziția de artă decorativă
DANIELA GORENIUC
mai 1971
Institutul de arhitectură « Ion Mincu », București

Expoziția de pictură
MARIA GRUICI
mai 1971
Holul Teatrului de Comedie, București

Expoziția de pictură
INCZE IANÓS
mai 1971
Covasna

Expoziția de ceramică
ION MINOIU
mai 1971
Galeriile de artă « Orizont », Bd. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de pictură și grafică
MIHAIL PETRESCU
mai 1971
Casa de cultură, Predeal

Expoziția de grafică
VASILE PINTEA
mai 1971
Galeriile de artă, Timișoara

Expoziția de grafică
AUREL POPP
mai 1971
Galeriile de artă, Oradea

Expoziția de grafică
SOFIA UZUM
mai 1971
Magazinul de artă, str. Victoriei nr. 1, Deva

Expoziția « Culori din Vulturești » a elevilor Școlii
generale de 8 ani din Vulturești — Argeș
mai — iunie 1971
Vulturești; Casa centrală a armatei, Bd. Gh. Gheorghiu-Dej
nr. 2, București

Expoziția jubiliară dedicată semicentenarului P.C.R. a
Filialei U.A.P. Cluj
mai — iunie 1971
Muzeul de artă; Galeria mare a Fondului plastic, Cluj

Expoziția de artă plastică a Filialei U.A.P. Tg. -Mureș dedi-
cată semicentenarului P.C.R.
mai — iunie 1971
Palatul culturii, Tg.-Mureș
Schimb de expoziții cu cenaclul U.A.P. Satu-Mare

Expoziția jubiliară de artă plastică a cenaclului U.A.P.
Satu-Mare
mai — iunie 1971
Galeriile de artă, Satu-Mare
Schimb de expoziții cu Filiala U.A.P. Tg.-Mureș

Expoziția itinerantă a Filialei U.A.P. Brașov dedicată semi-
centenarului P.C.R.
mai — august 1971
Rupea, Făgăraș, Predeal, Zărnești

Expoziția de grup
pictură: MICHAELA ELEUTHERIADE, VASILE BABOE,
TRAIAN BRĂDEAN
sculptură: ADINA ȚUCULESCU
mai — iunie 1971
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei 56, București

Expoziția de grafică
CSUTAC LEVENTE, ȘTEFAN ȚÎNȚU
mai — iunie 1971
Sala « Arta », Brașov

Expoziția de pictură
ȘTEFAN ENESCU, COSTIN NEAMȚU
mai — iunie 1971
Ateneul tineretului, Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de grafică
GAMENTZY ZOLTÁN, IMETS LÁSZLÓ
mai — iunie 1971

Sala de expoziții « Studio » a Institutului de teatru « Szent-
györgyi István », Tg.-Mureș

Expoziția de artă decorativă (textile)
EVA BÎRSAN
mai — iunie 1971
Galeria mică a Fondului Plastic, Cluj

Expoziția de pictură
PETRE BOTEZATU
mai — iunie 1971
Galeriile Fondului plastic, Ploiești

Expoziția de pictură
M. CHIRIAGOS-GHIRAGOSIAN
mai — iunie 1971
Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai-Vodă nr. 2, București

Expoziția de artă decorativă
IOANA COJA
mai — iunie 1971
Casa de cultură a studenților « Grigore Preoteasa », Calea
Plevnei nr. 61, București

Expoziția de pictură
TANASIS FAPPAS
mai — iunie 1971
Galeriile de artă « Orizont », Bd. N. Bălcescu nr. 23, Bucu-
rești

Expoziția de pictură
DUMITRU GHIAȚĂ-COLIBAȘI
mai — iunie 1971
Parc Hotel, Turnu-Severin

Expoziția de pictură
LUCIA IOAN
mai — iunie 1971
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură
AURELIA MATEI CÎMPEANU
mai — iunie 1971
Galeriile de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132,
București

Expoziția de pictură
DAN MIHĂILESCU
mai — iunie 1971
Casa Arhitectului, str. Episcopiei nr. 9, București

Expoziția de pictură și grafică
NAGY IMRE
mai 1971: Odorheul-Secuiesc
august 1971: Sf.-Gheorghe

Expoziția de pictură
LIVIU SUHAR
mai — iunie 1971
Galeriile de artă « Cupola », Iași

Expoziția de grafică
VIGH ISTVÁN
mai — iunie 1971
Galeriile de artă, Satu-Mare

Expoziția de pictură și grafică
ZSIGMOND ATTILA
mai — iunie 1971
Sighișoara

Expoziția « Ambianța contemporană » (selecție de lucrări
ale studenților Institutului de artă plastică « N. Grigorescu »)
iunie 1971
Sala Kalinderu, str. Dr. Ston nr. 2, București

Expoziția de artă plastică a artiștilor amatori
iunie 1971
Sala de marmură a Casei Scintei; mutată la Institutul de arhitectură « Ion Mincu », București

Expoziția copiilor din România și din Finlanda
iunie 1971
Palatul Pionierilor, București

Expoziția de grafică
TANIA BAILLAYRE, BALOGH LAJOS
iunie 1971
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură și grafică
OCTAVIAN BERINDEI
iunie 1971
Clubul studenților, București

Expoziția de grup
Pictură și obiecte: BARBU NIȚESCU, GIL NICOLESCU, THEODOR BOGOI
iunie 1971
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei 56, București

Expoziția de pictură
DUDA VOIVOZEANU, TRAIAN HORIA PETRESCU
iunie 1971
Ateneul tineretului, Alea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de pictură și grafică
L. SIPOS, I. BĂASZ
iunie 1971
Casa de cultură « Petőfi Sandor », Intr. Zalomit nr. 6, București

Expoziția de pictură și artă decorativă
GABRIEL BURCEA
iunie 1971
Casa de cultură a Sectorului 6, Calea Rahovei nr. 151, București

Expoziția de caricaturi
ZAHARIA BUZEA
iunie 1971
Holul Teatrului Mic, București

Expoziția de pictură
RADU CEONTEA
iunie 1971
Hotel « Ceahlăul », Piatra-Neamț

Expoziția de artă decorativă
ALEXANDRU IONESCU LUNGU
iunie 1971
Galeria de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de pictură
TAMARA ISBĂȘESCU
iunie 1971
Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai-Vodă nr. 2, București

Expoziția de pictură
GAVRIL LADIU
iunie 1971
Casa de cultură a studenților, Cluj

Expoziția retrospectivă de pictură
MACALIK ALFRED
iunie 1971
Muzeul memorial « Arany Janós », Salonta

Expoziția de sculptură și măști
NECULAI POPA
iunie 1971
Holul Studioului I.A.T.C., București

Expoziția retrospectivă
TRUDE SCHULLERUS
iunie 1971
Casa artelor, Sibiu

Expoziția de pictură și grafică
SIPOS LÁSZLÓ
iunie 1971
Sf.-Gheorghe

Expoziția absolvenților secției de scenografie a Institutului de arte plastice « N. Grigorescu »
(BEATRICE PERIȘIANU, ION OLARU, VLAD GABRIE-LESCU, ANTON STELIAN, GABRIELA COULIN-TUR-CEA, PAUL SALZBERGER)
iunie — iulie 1971
Sala Kalinderu, str. Dr. Sion 2, București

Expoziția absolvenților Facultății de arte decorative a Insti-tutului de arte plastice « N. Grigorescu »
(GERMAINE STERIAN, MIHAELA CONSTANTINESCU, DOROTEA BOTEZ, IZABELA IONESCU, PAULA DRĂ-GAN, ELENA MALUHIN)
iunie — iulie 1971
Săliile Muzeului de istorie a P.C.R., Bd. 1 Mai nr. 2, Bucu-rești

Expoziția de pictură
DAN BĂJENARU, DAN IALOMIȚEANU, G. IONESCU-SIN, CONSTANTIN MIHALCEA
iunie — iulie 1971
Holul Bibliotecii centrale universitare, București

Expoziția de grup
pictură: ANA EMILIA APOSTOLESCU
sticlă: DAN BÂNCILĂ
reliefuluri colorate: EUGEN CRĂCIUN
grafică: DINU VASIU
iunie — iulie 1971
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția de tapiserie și sculptură
ANGELA BALOGH, PETRE BALOGH
iunie — iulie 1971
Galeriile de artă « Orizont », Bd. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de pictură
ALEXANDRU CRISTEA, VASILE POP SILAGHI
iunie — iulie 1971
Galeriile de artă, Timișoara

Expoziția de pictură
ION GURGUI
iunie — iulie 1971
Holul Universității populare, Bd. Bălcescu nr. 18, București

Expoziția de pictură
LIDIA NANCUISCHI
iunie — iulie 1971
Galeria de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132, Bucu-rești

Expoziția retrospectivă
BIANCA PODEA
iunie — iulie 1971
Sala « Arta », Brașov

Expoziția de pictură
DUMITRU POPA
iunie — iulie 1971
Ateneul Popular, Focșani

Expoziția retrospectivă
CONSTANTIN STAHİ
iunie — iulie 1971
Muzeul de artă, Iași

Expoziția retrospectivă
FRIDA TRIBALSKY—DELNEVO
iunie—iulie 1971
Galeriile de artă, Craiova

A VII-a Expoziție de pictură, sculptură și ceramică a artiștilor amatori din instituțiile sanitare, membri ai cercului de artă plastică « Ion Țuculescu »
iulie 1971
Clubul sindicatelor sanitare, Bd. Republicii nr. 21, București

Expoziția de grup a pictorilor craioveni
iulie 1971
Muzeul de artă, Calafat

Expoziția « Peisajul montan în pictura românească » organizată în cadrul « Festivalului Slănicul-Moldovei »
iulie 1971
Slănicul-Moldovei

Expoziția de pictură și grafică
SOFIA FRÄNKŁ, RÄDUȘ JUGÄURS
iulie 1971
Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai-Vodă nr. 2, București

Expoziția de pictură
EUGEN BOUȘCÄ, VICTOR MIHÄILESCU-CRAIU
iulie 1971
Palatul culturii, Iași

Expoziția de pictură și grafică
GEORGETA PUFU, ION IONIȚÄ DÄDÄRLAT
iulie 1971
Holul Universității populare, Bd. Republicii nr. 18, București

Expoziția de pictură
ÄURELIA ANANESCU
iulie 1971
Casa de cultură a sectorului 1, str. Slătineanu 16, București

Expoziția « Laudă miinilor »
HORIA BENEÄ
iulie 1971
Casa de creație populară a Municipiului, str. Cosmonauților nr. 7, București

Expoziția de artă decorativă
MARCELA BONDOC
iulie 1971
Țesătoriale « Tricodava », București

Expoziția de artă decorativă
EUGENIA BUIUC MARINESCU
iulie 1971
Hotel Europa, Eforie Nord

Expoziția de artă decorativă
ROXANA COSTACHE GÎNDU
iulie 1971
Casa ziariștilor, Calea Victoriei nr. 163, București

Expoziția de pictură
ALEXANDRU CUMPÄTÄ
iulie 1971
Galeriile de artă « Orizont », Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de sculptură și ceramică
LUCREȚIA FILIOREANU-DUMITRAȘCU
iulie 1971
Galeriile de artă, Iași

Expoziția de pictură
EDITH FINTÄ
iulie 1971
Casa de cultură a studenților, Cluj

Expoziția de pictură
GEORGETA GHEORGHİU-HOROBET
iulie 1971
Galeriile de artă, Iași

Expoziția de acuarele
CONSTANȚA MANOLESCU
iulie 1971
Holul Bibliotecii centrale universitare, București

Expoziția de pictură
VASILE MELICÄ
iulie 1971
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură și grafică
VALERIA MUSCELEANU
iulie 1971
Holul Bibliotecii centrale universitare, București

Expoziția de pictură
MIHAI NISTOR
iulie 1971
Holul Bibliotecii centrale universitare, București

Expoziția de pictură
ION RODEANU
iulie 1971
Casa de cultură a sectorului 6, Calea Rahovei nr. 151, București

Expoziția de pictură și artă decorativă în polistiren
SILVIA TEODORESCU
iulie 1971
Holul Centrului de documentare al Ministerului industriei chimice și petroliere, Bd. N. Bălcescu nr. 16, București

Expoziția de pictură
IOSIF TOTH
iulie 1971
Holul Universității populare, Bd. N. Bălcescu nr. 18, București

Expoziția de afișe
ȘTEFAN ȚINTU
iulie 1971
Holul barului « Calipso », Mangalia

Expoziția de pictură
GEORGE AUREL ȚİPOIA
iulie 1971
Ateneul tineretului, Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția experimentală cu piese industriale realizată cu sprijinul Uzinei de utilaje și piese de schimb Suceava VİGH İSTVÄN (în colaborare cu ION NEMȚİȘOR și MIĘCIU SKOWRONSKI)
iulie 1971
Sediul Ministerului materialelor de construcții, str. Radu Calomfirescu nr. 8, București

Expoziția națională de artă plastică a elevilor din licee, școli generale (cl. VIII—X) profesionale și de specializare postliceală
iulie — august 1971
Sala Dalles, București

Expoziția țăranilor pictori din Cîmpenița
iulie — august 1971
Casa de cultură a sindicatelor, Tg.-Mureș

Expoziția de pictură și ceramică
MARIA CHELSOI, MAGDALENA CHELSOI
iulie — august 1971
Galeriile de artă « Orizont », Bd. N. Bălcescu nr. 23,
București

Expoziția de pictură și grafică
FLORIAN ALEXANDRU MILAN
iulie — august 1971
Casa de cultură « Petofi Sandor », Intr. Zalomit nr. 6,
București

Expoziția de sculptură în lemn
OCTAV ANGHELUȚĂ
iulie — august 1971
Muzeul de artă, Brăila

Expoziția de pictură și grafică
FRIEDRICH BÖMCHES
iulie — august 1971
Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de pictură
RODICA XENIA CONSTANTIN
iulie — august 1971
Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai-Vodă nr. 2, Bucu-
rești

Expoziția de pictură
FLORENTINA RENATTE DUDESCU
iulie — august 1971
Casa de cultură a Sectorului 2, str. Mihail Eminescu
nr. 89, București

Expoziția de pictură și grafică
OCTAV GRIGORESCU
iulie — august 1971
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, Bucu-
rești

Expoziția de sculptură
THEODORA KIȚULESCU
iulie — august 1971
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură
ELENA MĂNESCU-FAILEER
iulie — august 1971
Ateneul tineretului, Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de gravură
TIBERIU MARIANOV
iulie — august 1971
Galeria de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132, Bucu-
rești

Expoziția retrospectivă
MATTIS TEUTSCH
iulie — august 1971
Sala Dalles, București

Expoziția « Ambiental I — Spațiu, sunet, timp lumină »
ȘERBAN POPA (în colaborare cu ing. JEAN LĂZĂROIU,
EUGEN ALEXANDRESCU și NICOLAE CRĂCIUN —
maestru sticlă)
iulie — august 1971
Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de pictură, sculptură și grafică « Lupta și activitatea
P.C.R. pentru făurirea și dezvoltarea armatei Republicii
Socialiste România »
august 1971
Muzeul marinei, Constanța

Expoziția « Forme decorative contemporane » (sticlă-cer-
mică-metal)

GHEORGHE DASCĂLU, NICOLAE EFTIMIE, MATEI
NEGREANU
august 1971
Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de grup
ALEXANDRU IACUBOVICI, MARIANA FIRĂSTRAU,
ILEANA SBÎRCEA, MIRCEA AȘCHIU, MIRCEA SPÎNU
august 1971
Sala « Arta », Brașov

Expoziția de pictură și sculptură
AL. T. ȚION, DEĂK BALĂS TIBERIU
august 1971
Pavilionul de expoziții, Parcul orașului Cluj

Expoziția de pictură
VIORICA BĂLAN
august 1971
Sala « Victoria », Iași

Expoziția de pictură
CRISTIANA CĂLINESCU
august 1971
Casa de cultură a studenților « Gr. Preoteasa », Calea Plevnei
nr. 61, București

Expoziția de ceramică
VASILE CRAIOVEANU
august 1971
Librăria « M. Eminescu », Bd. Republicii nr. 5, București

Expoziția de sculptură
ALEXE FLOROIU
august 1971
Casa de cultură « Friedrich Schiller », str. Batiște nr. 15,
București

Expoziția de gravură în linoleum
AGNES LAZĂR
august 1971
Galeria de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132, Bucu-
rești

Expoziția de pictură și acuarele
ARTUR LEITER
august 1971
Sala „Arta”, Brașov

Expoziția de pictură și ceramică
ION MINOIU
august 1971
Galeriile de artă, Oradea

Expoziția de pictură
MIRCEA PAȘCALĂU
august 1971
Casa de cultură a studenților, Cluj

Expoziția retrospectivă
GHEORGHE POPOVICI
august 1971
Muzeul județean, Botoșani

Expoziția de pictură
SZABÓ SANDOR
august 1971
Galeriile de artă, Baia-Mare

Expoziția retrospectivă
ALEXANDRU SZOLNAY
august 1971
Muzeul de artă, Cluj

Expoziția de artă decorativă (metaloplastie)
ȘTEFAN THURI
august 1971
Holul hotelului Picadilly, Mamaia

„Salonul de vară” al Filialei U.A.P. Constanța
(pictură, sculptură, grafică)
august — septembrie 1971
Galeriile de artă, Constanța

Expoziția de pictură și grafică « Despre și pentru Hidro-
centrala de la Porțile-de-Fier »
august — septembrie 1971
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția « Aspecte de grafică contemporană »
august — septembrie 1971
Casa de cultură a Sectorului 8, Bd. Bucureștii-Noi nr. 86,
București

« Expoziția de vară » a Casei de creație populară a Munici-
piului București
august — septembrie 1971
Pavilioanele de expoziții, Parcul Herăstrău, București

Expoziția de pictură și sculptură
GHEORGHE VASILESCU POPA, VASILE NĂSTĂSESCU
august — septembrie 1971
Galeriile de artă « Orizont », Bd. N. Bălcescu nr. 23, Bucu-
rești

Expoziția de pictură și grafică
ANA CONSTANTIN
august — septembrie 1971
Casa de creație populară a Municipiului, str. Cosmonauților
nr. 7, București

Expoziția de pictură
GHEORGHE DOBRE
august — septembrie 1971
Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai-Vodă nr. 2, Bucu-
rești

Expoziția de grafică
FODOR NAGY EVA
august — septembrie 1971
Galeria mică a Fondului plastic, Cluj

Expoziția de pictură
FLORICA ORAVIȚAN
august — septembrie 1971
Galeriile de artă, Timișoara

Expoziția de ceramică
ELENA POP
august — septembrie 1971
Librăria « M. Eminescu », Bd. Republicii nr. 5, București

Expoziția de grafică
ECATERINA POP PETROVICI
august — septembrie 1971
Galeriile de artă, Iași

Expoziția de pictură
GARABET SALGIAN, REINHARD SCHUSTER
august — septembrie 1971
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură
GERMAINE STERIAN
august — septembrie 1971
Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de pictură
ELENA I. SZERVATIUS
august — septembrie 1971
Galeria mică a Fondului plastic, Cluj

Expoziția « Femeia în plastica românească »
septembrie 1971
Muzeul de artă, Galați

Expoziția studenților Institutului de arte plastice « Ion
Andrescu »
septembrie 1971
Parcul orașului, Cluj

Expoziția de pictură și grafică « Din activitatea Partidului
Comunist Român în armată »
septembrie 1971
Sala Casei armatei, Iași

Expoziția de pictură
CRISTEA IONESCU, TRAIAN BAIA, DUMITRU
NĂGRU, AUREL GÎRJOABĂ
septembrie 1971
Clubul sindicatelor din învățământ, Bd. Gh. Gheorghiu-Dej
nr. 32, București

Expoziția de pictură
CORINA LECCA, RODICA MARINESCU
septembrie 1971
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de tapiserie și grafică publicitară
BERTHA MRAZEK-BENKŐ, AUREL PREDESCU
septembrie 1971
Casa de cultură « Friedrich Schiller », str. Batiște nr. 15,
București

Expoziția de pictură
ȘTEFAN CĂLȚIA, MIHAI CISMARU
septembrie 1971
Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de pictură
CLEMANSA ISTRATI, ALEXANDRU CALINIC ISTRATI
septembrie 1971
Clubul sindicatelor sanitare, Bd. Republicii nr. 21, București

Expoziția de pictură
ION CHIRILĂ
septembrie 1971
Sala « Victoria », Iași

Expoziția de pictură și gravură
SORIN ILFOVEANU
septembrie 1971
Galeriile de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132, Bucu-
rești

Expoziția de grafică
ELENA L. KRAUS
septembrie 1971
Galeriile de artă, Satu-Mare

Expoziția de artă decorativă (metaloplastie)
GHEORGHE PUȘCAȘ
septembrie 1971
Casa de cultură a Sectorului 2, str. Mihai Eminescu nr. 89,
București

Expoziția de sculptură
ION RUCĂREANU
septembrie 1971
Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai-Vodă nr. 2, Bucu-
rești

Expoziția de pictură și sculptură
ALEXANDRU STĂNESCU
septembrie 1971
Holul Bibliotecii centrale universitare, București

Expoziția de pictură
CONSTANTIN STĂNICĂ
septembrie 1971
Casa de creație populară a Municipiului, str. Cosmonauților
nr. 7, București

Expoziția de sculptură
GHEORGHE ȘTEFAN
septembrie 1971
Biblioteca centrală, Buftea

Expoziția de grafică și artă decorativă
GHEORGHE TOFAN
septembrie 1971
Galeriile de artă « Orizont », Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Salonul pictorilor și sculptorilor din București
septembrie — octombrie 1971
Sălile Ateneului Român, str. Franklin nr. 3, București

Expoziții itinerante deschise în muzee și case de cultură din țară de Oficiul pentru organizarea expozițiilor de artă

Expoziția « Portrete și compoziții în pictura românească contemporană »
martie — decembrie 1971
Tirgu-Jiu, Arad, Oradea, Carei, Lipova

Colecția « Dinu și Sevasta Vintilă »
martie — mai 1971
București, Bacău, Brăila, Constanța

Expoziția de pictură
LUCIA DEM. BĂLĂCESCU
martie — decembrie 1971
Galați, Bacău, Constanța, Brașov

Expoziția « Peisaje și flori în pictura românească contemporană »
aprilie — decembrie 1971
Sighișoara

Expoziția « Sculptura contemporană în lemn »
aprilie — decembrie 1971
Giurgiu, Brăila

Expoziția de grafică contemporană
aprilie — decembrie 1971
Râmnicu-Vilcea, Făgăraș, Blaj

Expoziția « Acuarela românească contemporană »
aprilie — decembrie 1971
Cîmpulung-Moldovenesc, Reghin, Odorheiu-Secuiesc

Expoziția de « Grafică militantă »
aprilie — decembrie 1971
Zalău

Expoziția de tapiserie și sculptură în lemn
mai — decembrie 1971
Făgăraș, Ploiești, Piatra-Neamț, Suceava, Bistrița

Selecția retrospectivă
CORNEL MEDREA
mai — decembrie 1971
Brașov, Alba-Iulia, Blaj, Deva, Predeal

Expoziții românești peste hotare

Expoziția personală
ALEXIE LAZĂR FLORIAN
10 decembrie 1970 — 10 ianuarie 1971
Academia Română, Roma, Italia

Expoziția de pictură
HENRY MAVRODIN
ianuarie 1971
Padova, Italia

Expoziția de pictură și sculptură
BRĂDUȚ COVALIU, GEORGE APOSTU
12—14 decembrie 1970, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgia
16 iunie — 2 iulie 1971, Sala Uniunii artiștilor plastici « Taidelalli », Helsinki
9—25 iulie 1971, Muzeul de artă, Mämeenlinna, Finlanda

Expoziția de artă decorativă
LULI AUGUST STURZA, ADA IOANID
22 decembrie 1970 — 8 februarie 1971, Sala agenției O.N.T. Carpați, Jeremyn Str. 98—99, Londra, Anglia
18 mai — 1 iunie 1971, Galeria Louis Soulanges, 20 Rue de l'Odéon, Paris, Franța

Expoziția de pictură
CĂLIN ALUPI
18—31 ianuarie 1971, Galeria Hotelul Corso, Trieste, Italia
10—24 martie 1971, Centro australiano, qanta, Roma, Italia

Expoziția de pictură și grafică a Filialei U.A.P. Sibiu
ianuarie — februarie 1971
Muzeul de artă străină, Riga, R.S.S. Letonă

Expoziția de pictură și grafică
OCTAV GRIGORESCU
ianuarie — februarie 1971, Galeria « La Chiocciola », Padova
mai 1971, Galeria « Il Nome », Vigevano, Italia

Expoziția itinerantă de pictură și tapiserie
AUREL CIUPE, MARIA CIUPE
februarie — octombrie 1971
Karl Marx Stadt, Schwerin, Dresda, R. D. Germană

Expoziția itinerantă de grup
participă: TRAIAN BRĂDEAN, VASILE CELMARE, ELENA UȚĂ-CHELARU, ELENA GRECULESI, SORIN IONESCU, ANTON EBERWEIN, ALEXIE LAZĂR FLORIAN, TOMA ROATĂ
februarie 1971, Academia Română, Roma, Italia
5—23 martie 1971, Museo Civico, Pistoia
28 martie — 18 aprilie 1971, Centro iniziative per l'arte e la cultura, Udine, Italia

Expoziția de grafică românească contemporană
martie 1971
Kinshasa

Expoziția personală
SORIN IONESCU
6 martie — 5 aprilie 1971
Academia Română, Roma, Italia

Expoziția personală
CAMILIAN DEMETRESCU
12 — 20 martie 1971
Studio d'arte moderna, SM — 13, Roma, Italia

Expoziția de pictură și grafică
TIA PELZ
martie 1971
Săliile Federației naționale a ziariștilor, Tel Aviv, Israel

Expoziția de pictură
ȘTEFAN CONSTANTINESCU
aprilie 1971
Muzeul Herzlia, Tel Aviv, Israel

Expoziția de grup
VASILE CRIȘAN, PAUL SIMA, ALEXANDRU CRIȘAN
21—27 aprilie 1971
Hotel Internazionale, Brindisi, Italia

Expoziție de gravură (în cadrul unor expoziții de grup)
MARIANA POPA
aprilie — mai 1971
Galeria Bernier și Galeria Bénizet, Paris, Franța

Expoziția de grafică colorată
CORNELIU PETRESCU
18 aprilie — 17 mai 1971
Singer Museum, Loren, Olanda

Expoziția de pictură
CONSTANTIN UDROIU
mai 1971
Galeria « Il Cancellò », Sassari, Sardinia, Italia

Expoziția « 7 artiști graficieni »
(ETHEL LUCACI BĂIAȘ, ION BĂNULESCU, FLORIN
CIUBOTARU, IOAN DONCA, ȘERBAN GABREA,
IRINA RUNCAN, DIET SAYLER)
15 mai — 13 iunie 1971
Groninger Museum, Groningen, Olanda

Expoziția « Tineri artiști plastici români » organizată cu
prilejul Semicentenarului P.C.R.
(participă 18 artiști)
21 mai — 15 iunie 1971, Praga, R. S. Cehoslovacă
15 iulie — 3 septembrie, Bratislava, R. S. Cehoslovacă

Expoziția itinerantă « Grafica militantă românească
(1921—1971) » organizată cu prilejul Semicentenarului P.C.R.
(participă 40 de artiști)
25 mai — 20 iunie 1971, Neue Berliner Galerie, Berlin,
R. D. Germană
iulie—septembrie 1971, Rostock, Dresda, Halle, R. D. Germană

Expoziția de sculptură și grafică, sub egida Federației inter-
naționale a Uniunii feminine artistice contemporane
CONSTANȚA IOANID PETRESCU
27 mai — 15 iunie 1971
Clermont-Ferrant, Franța

Expoziția Cenuclului U.A.P. Sf.-Gheorghe
mai — august 1971
Subotica și alte orașe din R. S. F. Iugoslavia

Expoziții organizate la Düsseldorf, R. F. a Germaniei, în
cadrul « Zilelor românești »:
4—13 iunie 1971
— « Cinci artiști plastici români la Düsseldorf »
participanți: ELENA GRECULESI, ION GHEORGHIU,
FLORIN NICULIU, CRISTIAN BREAZU, IOANA KAS-
SARGIAN
Conzen im Alten Haus der Bilker Strasse 5
— « Expoziția de pictură, grafică și artă decorativă »
participanți: I. PACEA, W. VLADIMIRESCU-SACHE-
LARIÉ, V. GRIGORESCU, I. SĂLIȘTEANU, L. SZASZ,
S. MAITEC, LAZĂR IACOB, O. GRIGORESCU, L.
FESZT, M. PODEANU, L. PACEA, I. TEODORINI,

G. FILIONESCU, Z. BĂICOIANU, D. BÂNCILA, C.
BULAT, C. DOGEANU, D. RĂDULESCU
Holul Băncii de comerț
— « Expoziția de grafică și artă decorativă »
(cca 89 de gravuri; 33 de lucrări de artă decorativă)
Pavilionul românesc

Expoziția « Naivi români » (pictură, sculptură, tapiserie)
organizată în colaborare cu « Associazione Italiana per i
Rapporti Culturali e Scientifici con la Romania »
(participă 18 artiști)
28 mai — 10 iunie 1971, Livorno
22 — 29 iunie 1971, Pesaro
5 — 15 august 1971, Fano
16—24 octombrie 1971, Orvieto
9 — 28 noiembrie 1971, Roma, Italia

Expoziția personală de pictură
SANDA POPESCU-ȘĂRĂMAT
18—30 iunie 1971
Galeria « Antonia Mariani », Roma, Italia

Expoziția de grafică contemporană românească organizată în
colaborare cu « Associazione Italiana per i Rapporti Cultu-
rali e Scientifici con la Romania »
participă: ADRIAN PODOLEANU, SONIA BARCIANU-
PETRAȘCU, LIDIA MIHĂIESCU, FRED MICOȘ, EMILIA
DUMITRESCU, VICTOR RUSU CIOBANU, MARIA
CONSTANTIN, HORTENSIA MASICHIEVICI, CON-
STANTIN BACIU
iunie 1971
Academia Română, Roma, Italia
(itinerantă la Milano, Bologna, Florența, Modena, Perugia)

Expoziția de artă decorativă (tapiserie, ceramică, sticlă,
metal, bijuterii) organizată cu prilejul Semicentenarului
P.C.R.
(participă 23 de artiști)
iunie — noiembrie 1971
Academia Română, Roma, Italia
(itinerantă la Palermo, Orvieto, Aosta, Cuneo)

Expoziția de grafică românească contemporană
iunie 1971
Tanzania

Expoziția de grafică
JULIA FERENCZY, GY SZABÓ BÉLA
iunie 1971
Magyar Nemzete Galeria, Budapesta, R. P. Ungară

Expoziția de pictură contemporană românească
participă: V. BRĂTULESCU, A. CIUCURENCU, P.
CODIȚĂ, V. DEMETRESCU-DUVAL, M. GHERASIM,
E. GRECULESI, M. IONESCU, S. MERMEZE, I. NICO-
DIM, I. PACEA, G. PĂTULEA-DRĂGUȚ, M. RUSU,
I. SĂLIȘTEANU, S. SEVASTRE, D. SZASZ, M. ȘARAGA-
MAXY, GH. ȘARU, S. VASILIU-CHINTILĂ, I. ȚUCU-
LESCU
8—18 iulie 1971
Belgrad, R.S.F. Iugoslavia

Expoziția de grup
pictură: LEON VREME
sculptură: VICTOR GAGA
grafică: XENIA ERACLIDE-VREME
21 iulie — 28 august 1971
Galeria St-Louis, Morges; deschisă ulterior la Vulpero, Ticino,
Berna, Elveția

Expoziția de artă decorativă
LULI AUGUST STURZA
22 iulie — 1 august 1971
Galeria d'Arte, Leopold Strasse 20, München, R. F. a Ger-
maniei

Expoziția de pictură
SPIRU VERGULESCU
iulie — august 1971
Galeria de artă, Ruse, R. P. Bulgaria

Expoziția itinerantă de pictură, sculptură și grafică organizată
cu prilejul Semicentenarului P.C.R.
(participă 71 de artiști)
iunie — iulie 1971, Vilnius, R. S. S. Lituaniană
iulie — august 1971, Moscova, U.R.S.S.
august — septembrie 1971, Sofia, Bulgaria

Expoziția de pictură și grafică
NICOLAE SPIRESCU, DUMITRU CIONCA
18 — 31 august
Sala de expoziție, Palazzo della provincia, Cuneo, Italia

Expoziția « Portrete și peisaje românești »
THEODOR MORARU

august 1971
Galleria d'Arte dell'Orizzonte, Varazze, Italia

Expoziția de gravură
ION BĂNULESCU, CRISTINA CRINTEANU, ANTON
PERUSSI
septembrie 1971
Galeria colectivului de grafică, Belgrad, R. S. F. Iugoslavia

Expoziția de pictură
GHEORGHE VRĂNEANȚU
4 — 24 octombrie 1971
Galeria de artă « Regard 17 », Bruxelles, Belgia

Expoziția de grafică
VIRGINIA BAZ BAROI, LIDIA CIOLAC
11 — 20 octombrie 1971
Galeria « Il Salotto », Vicenza, Italia

Participări la expoziții internaționale

I-a ediție a Concursului internațional de pictură « Italia 2000 »
organizat de Asociația « Vanvitelli »
participă: RODICA MARINESCU
decembrie 1970
Palatul Casserta, Neapole, Italia

A XII-a Expoziție internațională de ilustrație de carte « Golden Pen »
participă: GETA BRĂTESCU, VAL MUNTEANU, POM-
PILIU DUMITRESCU
15 decembrie 1970 — 4 ianuarie 1971
Belgrad, R. S. F. Iugoslavia

A III-a Trienală internațională de artă contemporană
participă: DUMITRU GAVRILEAN, OVIDIU MAITEC,
FESZT LADISLAU
1 februarie — 31 martie 1971
Lalit Kala Akademy, New Delhi, India

Primul Concurs internațional de portret « Paul Louis Weiler »
participă: DAN NEGOESCU
2 — 16 februarie 1971
Académie des Beaux-Arts de France, Paris

Expoziția « Gold, Silber, Schmücke, Gerät », deschisă în
cadrul manifestărilor organizate cu prilejul aniversării a
500 de ani de la nașterea lui Albrecht Dürer
participă: FLORICA FĂRCAȘU
19 martie — 22 august 1971
Norishalle, Nürnberg, R. F. a Germaniei

A V-a ediție a « Expoziției ilustratorilor de carte pentru
copii și tineret » în cadrul Tîrgului internațional al cărții
de la Bologna
participă: EMILIA BOBOIA, ADRIAN IONESCU, VAL
MUNTEANU, DANA ȘUFANĂ, DONE STAN, GHEOR-
GHE MARINESCU, LIVIA RUSZ, IOSIF THEODORESCU
1 — 4 aprilie 1971
Bologna, Italia

Expoziția internațională de artă aplicată din țările socialiste
participă: 30 de artiști români
6 — 19 aprilie 1971
Muzeul Ernst, Budapesta, R. P. Ungară

A III-a Bială internațională « Sportul în arta plastică »
participă: 15 artiști români
14 aprilie — 31 mai 1971
Barcelona, Spania

A III-a Bială internațională de la Mériçnac organizată de
societatea « Les amis des arts plastiques »
participă: TIBERIU NICORESCU, MIRON CONSTANTI-
NESCOU, ION GHEORGHIU
7 — 30 mai 1971
Sala municipală, Mériçnac, Franța

A XX-a Bială internațională de artă
participă: VASILE CELMARE, ELENA UȚĂ-CHELARU,
ELENA GRECULESI, TOMA ROATĂ, MIHU VULCĂ-
NESCOU, ANTON EBERWEIN, ALEXIE LAZĂR FLORIAN
8 mai — 20 iunie 1971
Palazzo Strozzi, Florența, Italia

A X-a ediție a Concursului internațional de desen Joan
Miró
participă: I. BIȚAN, P. RIBARIU, N. SĂFTOIU, I. STENDL,
T. TUFAN, D. SAYLER, G. FILIPESCU, T. NICORESCU,
T. MOISESCU-STENDL, M. SPĂTARU, F. MICOȘ
27 mai — 26 iunie 1971
Barcelona, Spania

A III-a Expoziție internațională de grafică de carte « Figura »
(I.B.A.)
participă: GETA BRĂTESCU, MARCEL CHIRNOAGĂ,
MIRCEA DUMITRESCU, ANTON PERUSSI
29 mai — 4 iulie 1971
Messehaus am Markt, Leipzig, R. D. Germană

A II-a Cvadrienală internațională de scenografie
(secția română: 26 de participanți; secția tematică: 8 parti-
cipanți; secția arhitectură și teatru: 12 participanți)
8 — 27 iunie 1971
Praga, R. S. Cehoslovacă

A II-a Bială internațională de caricatură
participă: ALBERT POCH, CIK DAMADIAN, OCTAVIAN
BOUR, ION DOGAR-MARINESCU
10 iunie — 10 iulie 1971
Muzeul de artă Ljubljana, R. S. F. Iugoslavia

Expoziția internațională de grafică feminină organizată de
« Zonta Club »
participă: ELENA UȚĂ-CHELARU
14 — 24 iunie 1971
Galeria S.M.B., Studio d'arte moderna, Roma, Italia

Al III-lea Festival internațional de pictură
participă: IOAN CHIȘU, PAULA RIBARIU, MARIN
GHERASIM, ȘTEFAN SEVASTRE
27 iunie — 30 septembrie 1971
Palatul Grimaldi, Cagnes-sur-Mer, Franța

Al XXIII-lea Salon al tinerilor sculptori (Salon de la Jeune sculpture)

participă: GEORGE APOSTU, ALEXANDRU CĂLI-
NESCU-ARGHIRA

iunie 1971

Parc Floral de Paris, Franța

Salonul mondial al umoriștilor «Humor Festival»

participă: ALBERT POCH, NICOLAE CLAUDIU

30 iunie — 30 august 1971

Schaapstal, Heist Duinbergen, Belgia

Expoziția «Tineri artiști pictori» organizată de «Club
Amici dell'Arte»

participă: DAN NEGOESCU

iunie 1971

Pontelongo, Padova, Italia

A IX-a Bială internațională de gravură

participă: ETHEL LUCACI-BĂIAȘ, ION BIȚAN, RADU
DRAGOMIRESCU

iunie — august 1971

Muzeul de artă modernă, Ljubljana, R. S. F. Iugoslavia

A V-a Bială internațională de tapiserie

participă: ANA LUPAȘ

iunie — septembrie 1971

Muzeul cantonal, Lausanne, Elveția

A IV-a Întâlnire a pictorilor din țările socialiste

participă: VASILE BABOE, GHEORGHE ANGHEL,
GH. VASILESCU-POPA, MIHAI BANDAC

3 iulie — 15 septembrie 1971

Castelul ducilor pomeranieni, Szczecin, R.P. Polonă

Al XIII-lea Concurs internațional de ceramică organizat de
Asociația turistică «Pro Tadino», cu tema «Marea»

participă: COSTEL BADEA, DUMITRU RĂDULESCU,
RODICA MAZILESCU

24 iulie — 31 august 1971

Perugia, Italia

A VI-a Bială a umorului în artă

participă: NICOLAE CLAUDIU, EUGEN TARU

4 iulie — 10 septembrie 1971

Tolentino, Italia

Al XXIX-lea Concurs internațional de ceramică de artă

participă: COSTEL BADEA, ELENA ISTRATE-DIMOF-
TACHE, TEREZA PANELLI, MARIA LĂZĂRESCU

25 iulie — 10 octombrie 1971

Faenza, Italia

Expoziția «Tineri graficieni români» organizată în cadrul
Festivalului internațional de muzică de la Bayreuth

participă: I. DUMITRACHE, RADU STOICA, RADU
DRAGOMIRESCU, ION PANAITESCU, VALENTIN
POPA, WANDA MIHULEAC-NEGOESCU, GEORGE
LEOLEA, DAN ERCEANU

(33 de lucrări)

3—24 august 1971

Bayreuth, R. F. a Germaniei

A XXX-a Galerie mondială de caricatură cu tema «Quo
vadis homo?»

participă: I. DOGAR-MARINESCU, MATTY ASLAN,
D. NEGREA, CIK DAMADIAN, NELL COBAR,
A. POCH, ION DAVIDESCU, NICOLAE CORNELIU,
TONY AVRAM, VICTOR TIMOC

20 august — 10 septembrie 1971

Muzeul de artă modernă, Skopje, R. S. F. Iugoslavia

Expoziția de artă contemporană românească în cadrul celei
de-a 25-a ediții a Festivalului internațional de la Edinburgh

participă: A. CIUCURENCU, I. PACEA, O. MAITEC,
PAVEL ILIE, A. GHEORGHU, V. MĂRGINEANU,
HORIA BERNEA, I. BIȚAN, VL. ȘETRAN, ION
și THEODORA STENDL, RADU DRAGOMIRESCU,
RADU STOICA, D. SAYLER, S. EPURE, P. NEAGU,
O. GRIGORESCU, Grupul «SIGMA»

22 august — 11 septembrie 1971

Galeria Richard Demarco, Edinburgh, Irlanda

A IV-a Expoziție internațională de sculptură

participă: CORNELIU MEDREA, ION JALEA, ION IRI-
MESCU, OVIDIU MAITEC

august — septembrie 1971

Musée Rodin, Paris, Franța

Expoziția de grafică și artă decorativă românească în cadrul
celeia de-a III-a ediții a Festivalului de teatru al popoarelor

participă: 57 de artiști

2—6 septembrie 1971

San Marino, Republica San Marino

A XI-a Bială internațională de artă

participă: GEORGETA NĂPĂRUȘ, LUCIA IOAN, COR-
NELIU PETRESCU

septembrie — noiembrie 1971

Muzeul de artă modernă, Sao Paulo, Brazilia

A VII-a Bială de la Paris

participă: HORIA BERNEA, ȘERBAN EPURE, PAUL
NEAGU

24 septembrie — 1 noiembrie 1971

Parc Floral de Paris, Franța

AL VII-LEA CONGRES INTERNAȚIONAL DE ESTETICĂ
COMITETUL NAȚIONAL ROMÂN DE ORGANIZARE

iunie 1971

C I R C U L A R A Nr. 1

Cel de-al VII-lea Congres Internațional de Estetică va avea loc în România la București, în perioada 28 august — 2 septembrie 1972, sub auspiciile Comitetului Internațional de Studii Estetice, avînd ca temă: Estetica, arta și condiția umană contemporană.

Comitetul Național Român de organizare are onoarea de a vă invita să participați la lucrările acestui Congres ce se vor desfășura în următoarele secții:

1. Aspecte ale formației artistice (artist-critică-public).
2. Artă contemporană. Moartea artei?
3. Actualitatea cercetărilor de istoria artei și esteticii.
4. Noi metode. Noi criterii.
5. Estetica ambianței și a vieții cotidiene.
6. Secție deschisă (Comunicări în legătură cu perspectiva contemporană în probleme de estetică, neincadrate în celelalte secții).

În afara conferințelor prezentate în sesiunea plenară, în secțiuni vor avea loc dezbateri pornind de la problemele puse de comunicări; comunicările vor avea aproximativ 1200 cuvinte (rezumatele 200 cuvinte) și vor fi prezentate în una din limbile oficiale ale Congresului: franceza, engleza, germana și italiana.

Sperăm că veți participa la lucrările Congresului și vă rugăm să binevoiți să completați formularul de confirmare anexat, trimițîndu-l pe adresa Secretariatului Comitetului Național Român pînă la 1 decembrie 1971, la București.

Comunicările și rezumatele trebuie trimise cel mai tîrziu pînă la 1 februarie 1972, în cîte două exemplare, la următoarele adrese:

1. Institutul de estetică al Universității din Amsterdam, Domnului Jan Aler — secretar general al Comitetului Internațional de Studii de Estetică, Spinozstraat 9 bv. Amsterdam C H HOLLANDE (două exemplare).

2. Comitetul Național Român de Organizare, ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE, Calea Victoriei nr. 125, București 1, R. S. ROMÂNIA (două exemplare).

Taxa de participare este de 25 dolari (cuprinzînd dreptul de participare la lucrări și actele Congresului) și de 15 dolari pentru însoțitori.

Circulara următoare va cuprinde informații asupra programului detaliat al secțiunilor, lista raportorilor, programul de vizite, de excursii și alte date privind participarea la Congres.

COMITETUL NAȚIONAL ROMÂN DE ORGANIZARE A CELUI DE-AL VII-LEA
CONGRES INTERNAȚIONAL DE ESTETICĂ

Circulara nr. 2

Cel de-al VII-lea Congres internațional de estetică se va desfășura sub înaltul patronaj al tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU, președintele Consiliului de Stat al Republicii Socialiste România.

Congresul va fi organizat de Academia de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România și sub auspiciile Comitetului Internațional de Studii Estetice, avînd ca temă: « Estetica, arta și condiția umană contemporană ».

ADRESA COMITETULUI NAȚIONAL DE ORGANIZARE ESTE:

Al VII-lea Congres internațional de estetică, București, Calea Victoriei 125, România.

DATA ȘI LOCUL CONGRESULUI

Congresul va avea loc în București în perioada 28 august – 2 septembrie 1972 și se va desfășura în clădirea Universității București.

OFICIILE CONGRESULUI

În timpul congresului, secretariatul va funcționa în clădirea Universității București, B-dul Gh. Gheorghiu-Dej Nr. 64, unde se vor desfășura lucrările Congresului.

SESIUNILE DE LUCRU ȘI ORGANIZAREA LUCRĂRILOR

Lucrările congresului se vor desfășura după cum urmează:

- ședința solemnă de deschidere;
- sesiuni plene unde se vor prezenta rapoartele generale;
- lucrări pe secții – în cadrul cărora vor fi prezentate comunicări științifice și vor avea loc dezbateri.

Lucrările congresului se vor desfășura în următoarele secții:

1. Aspecte ale formației artistice (artist-critică-public).
2. Arta contemporană. Moartea artei?
3. Actualitatea cercetărilor de istoria artei și esteticii.
4. Noi metode. Noi criterii.
5. Estetica ambianței și a vieții cotidiene.
6. Secție deschisă (comunicări în legătură cu perspectiva contemporană în probleme de estetică, neîncadrate în celelalte secții).

LIMBILE CONGRESULUI

Limbile oficiale ale congresului vor fi: engleza, franceza, germana, italiana.

Buletinul zilnic al congresului se va tipări și în limbile rusă și spaniolă.

EXPOZIȚIA DE CARTE

În timpul lucrărilor congresului, se va organiza o expoziție de carte din domeniile care fac obiectul congresului.

CONDIȚII DE ÎNSCRIERE

Persoanele care intenționează să participe la lucrările congresului sînt rugate să completeze buletinul de înscriere definitiv anexat și să-l înapoieze Comitetului național de organizare pînă la data de 1 iunie 1972.

TAXA DE ÎNSCRIERE

Taxa de participare la congres pentru participanții români este de 400 lei (indiferent dacă prezintă sau nu comunicare) și va fi achitată după cum urmează:

- participanții din București vor completa formularul CEC anexat și cu acesta pot face achitarea la orice unitate CEC din municipiul București;

- participanții din alte localități decât București vor trimite taxa de participare prin mandat poștal pe adresa: Filiala CEC a sectorului 1 — București, Șoseaua Ștefan cel Mare Nr. 1, cont 396—09—239, specificându-se obiectul plății.

Participanții români (din alte orașe decât București) care doresc să rezerve camere la hotel în București pe perioada congresului se pot adresa în acest scop agențiilor județene O.N.T.

**LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA**

- VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Arhitectura și sculptura romanică în Panonia medievală*, 1966, 151 p., 28 lei.
- GRIGORE IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, *De la orinduirea comunei primitive până la sfârșitul veacului al XVI-lea*, 1963, 541 p., 52 lei; vol. II, *De la sfârșitul veacului al XVI-lea până la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea*, 1965, 543 p., 51 lei.
- GRIGORE IONESCU, *Arhitectura în România. Perioada anilor 1948—1969*, 1969, 196 p., 41 lei.
- * * * *Arta populară românească*, 1969, 672 p., 72 lei.
- * * * *Pagini de veche artă românească. De la origini până la sfârșitul secolului al XVI-lea*, 1970, 352 p., 33 lei.
- BARBU BREZIANU, *Tonitza*, 1967, 218 p., 32 lei.
- * * * *Istoria teatrului în România*, vol. I, *De la începuturi până la 1848*, 1965, 380 p., 48 lei; vol. II, *1848—1918*, 1971, 568 p., 60 lei.
- * * * *Contribuții la istoria cinematografei în România 1896—1948*, 1971, 240 p., 19,50 lei.
- * * * *George Enescu. Monografie*, 1971, vol. I și II, 1296 p., 89 lei.

**REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA**

STUDII — REVISTĂ DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE — IAȘI
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
— SÉRIE BEAUX-ARTS
— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
STUDII CLASICE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA ARTĂ PLASTICĂ, T. 19, NR. 1, P. 1—172, BUCUREȘTI, 1972

Tiparul executat la Întreprinderea poligrafică „ARTA GRAFICĂ” București

